Marc Fumaroli

LE API E I RAGNI

La disputa degli Antichi e dei Moderni

ADELPHI

Sarà Jonathan Swift a creare «l'emblema più completo e più inesauribile» di quella che è passata alla storia come la disputa degli Antichi e dei Moderni: i primi – fa dire a Esopo nel suo *La battaglia dei libri* — sono come l'ape, che trae dalla natura il miele che fabbrica; laddove i secondi, alla maniera del ragno, attingono ai loro stessi escrementi di che filare la propria scienza. Ecco dunque la modernità svelarsi come atrofia della memoria, negazione di ogni retaggio, funesta e narcisistica sterilità. Ma la polemica era cominciata ben prima, nell'Italia dei primi anni del Seicento, e sotto il regno di Luigi XIV aveva improntato di sé la vita della Repubblica delle Lettere per tutto l'ultimo ventennio del secolo – un ventennio al tempo stesso turbolento e fecondo. Di questa polemica Marc Fumaroli, grande storico ma anche arguto *chroniqueur*, traccia, con un piglio che nulla ha a che vedere con l'astratta aridità della cosiddetta storia delle idee, un'immagine viva e riccamente articolata, dando conto non soltanto del dibattito culturale intorno alla lingua, la poesia, il teatro, la scienza, l'arte, la musica, ma anche dei complessi legami che s'intrecciavano fra i letterati di

entrambi i partiti, fra questi e la società mondana del tempo, fra questi e il potere politico (in primo luogo il re, del quale bisognava conquistare il favore con qualunque mezzo). Fumaroli non si limita a registrare il successo clamoroso ed effimero a cui si condannano i Moderni, ma (riconoscendo il suo debito nei confronti di Arnaldo Momigliano e di Leo Strauss) ci mostra come, ben oltre i limiti cronologici che le vengono normalmente assegnati, la questione del rapporto che il Moderno ha con il passato continui a essere, ancora oggi, urgente e aggrovigliata.

SAGGI

NUOVA SERIE

47

Marc Fumaroli

LE API E I RAGNI

LA DISPUTA DEGLI ANTICHI E DEI MODERNI

ADELPHI EDIZIONI

TITOLO ORIGINALE

Les abeilles et les araignées

Traduzioni di Graziella Cillario *(Le api e i ragni)*

e Massimo Scotti (*Genealogia di un Terrore; Antichi e Moderni, decadenza o progresso; Dopo il Terrore: ragni lirici e api operose*)

Questo libro è pubblicato sotto gli auspici
del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Prima edizione: marzo 2005
Seconda edizione: febbraio 2012

© 2001 ÉDITIONS GALLIMARD PARIS ©

2005 MARC FUMAROLI

per *Genealogia di un Terrore, Antichi e Moderni, decadenza o progresso* e *Dopo il Terrore: ragni lirici e api operose*

© 2005 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO
www.adelphi.it

ISBN 978-88-459-1958-9

Indice

COPERTINA
SECONDA DI COPERTINA
FRONTESPIZIO
COLOPHON
INDICE
PREFAZIONE

LE API E I RAGNI
Introduzione
I LA DISPUTA E LA SUA DRAMMATIZZAZIONE
1. Da Montaigne a Cartesio: disputae Repubblica delle Lettere
2. 1687: «Le Siècle de Louis le Grand»
3. 1612: Traiano Boccalini e i «Ragguagli di Parnaso».
4. La disputa in Italia e in italiano: «La secchia rapita» di Alessandro Tassoni
5. La disputa in Italia e in italiano: i «Pensieri» di Alessandro Tassoni
6. 1623: la disputa in Italia e in italiano: «L'hoggidì» di don Secondo Lancellotti
II LA DISPUTA IN FRANCIA SOTTO RICHELIEU
7. 1641: «L'Erreur combattue» del Sieur de Rampaïle
8. Una carriera di pubblicista «moderno»: Jean Desmarets de Saint-Sorlin
III LA DISPUTA IN FRANCIADURANTE E DOPO «IL SECOLO DI LUIGI XIV
9. Nicolas Boileau: il poeta, il re e lo Stato
10. 1674: Boileau, Racine, Quinault, Perrault e la disputa di «Alceste»
11. Il 1687 e l'offensiva moderna di fine secolo: da Perrault a Fontenelle

12. La disputa di Omero a Parigi, a Londra e a Napoli

ANTICHI E MODERNI, DECADENZA O PROGRESSO. IL «RITORNO ALL'ANTICO» NEL SETTECENTO
Introduzione
1. Decadenza e progresso: il contrappunto del sentimento europeo del tempo storico
2. Ritorno all'antico e ritorno alle fonti della fede: congiunzione e dissociazione
3. Il Controilluminismo e Rousseau
4. Vico, i filosofi illuministi e l'antiquaria del Settecento
5. Momigliano, Gibbon, Caylus e il ritorno agli antiquari
6. Un magistrato della Repubblica delle Lettere e delle Arti
7. Caylus, Bouchardon e il «ritorno all'antico» nelle arti francesi
8. Caylus antiquario e la conoscenza tecnica ed estetica dell'arte antica
9. Il singolare destino del «ritorno all'antico» in Francia

DOPO IL TERRORE: RAGNI LIRICI E API OPEROSE
1
2

TERZA DI COPERTINA

LE API E I RAGNI

LA DISPUTA DEGLI ANTICHI E DEI MODERNI

DELLO STESSO AUTORE:

Amore e vecchiaia

Chateaubriand

Il Salotto, l'Accademia, la Lingua

L'età dell'eloquenza

La scuola del silenzio

Lo Stato culturale

Parigi-New York e ritorno

GENEALOGIA DI UN TERRORE

Rivedere, rileggere, reinterpretare oggi la «vecchia» disputa degli Antichi e dei Moderni, con gli occhi sgranati per il terrore delle sue più recenti conseguenze: questo è il progetto che ha ispirato il presente saggio, apparso dapprima in francese, come prefazione a un'antologia pubblicata nella collezione «Folio» delle edizioni Gallimard.

Roberto Calasso mi fa ora l'onore di pubblicarlo *in se et per se* in versione italiana. Ho ritenuto quindi opportuno ringraziarlo aggiungendo a questa edizione due testi inediti che completano la mia analisi e suggeriscono ulteriori prospettive.

Nello zibaldone privato che scrisse fra il 1800 e il 1824, il saggio e acuto Joseph Joubert pronunciava, senza ulteriori commenti, questa sentenza: «L'Antichità finisce nel 1715». Possiamo interpretarla così: alla morte di Luigi XIV, con il trionfo del partito dei Moderni nella disputa iniziata nel 1685, e nonostante la recrudescenza della disputa di Omero, ha inizio il Secolo dei Lumi, e con esso la contestazione del principio di lentezza, di distanza contemplativa e di dialogo con i predecessori che l'Antichità aveva rappresentato per Montaigne e per il suo «retrobottega». Con il Secolo dei Lumi e la sua «critica» si insinua nelle menti – anche nelle migliori – la dittatura del principio pubblicitario di instabilità e di distrazione secondo cui il «dopo» è infallibilmente superiore al «prima», il più recente a ciò che l'ha preceduto, il domani all'oggi e a ieri. Sotto il dominio di questo fatalismo terroristico che non ammette alcuna dissidenza, se non per condannarla in nome del suo criminoso «ritardo», il nuovo, quale che sia, ha sempre ragione per definizione, al di là di

ogni esame, e ha il diritto di schiacciare senza pietà né rimorso tutto quanto esso confina nella «vecchiezza».

Questo trituratore (poco importa l'intimorente o accattivante design che assume per dissimulare abilmente da un periodo all'altro, di destra o di sinistra, la sua meccanica e ottundente litania: storicismo, progressismo, scientismo, futurismo, economismo, relativismo, aggiornamento, avanguardismo) ha straordinariamente accelerato il suo ritmo divorante, e moltiplicato i «barbari della civiltà» dall'epoca in cui Joubert faceva il melanconico bilancio delle macerie lasciate dai Lumi e dal Terrore nel 1793. Oggi, gli ideali maturati nei secoli lenti – civiltà, urbanità, arte, letteratura, educazione –, annientati e rifiutati, messi fuori gioco, hanno fatto posto all'immensa discarica della «cultura», intesa non già nel senso georgico e personale che gli conferiva Cicerone, quello di *cultura animi*, ma in un senso metaforico mutuato dagli etnologi anglosassoni, che lo avevano forgiato per descrivere società olistiche, senza scrittura ma non prive di memoria collettiva.

Culmine del progresso sarà stato dunque la ricostituzione artificiale, su scala planetaria, di un «villaggio globale» analfabeta e sonnambulo, in cui la minaccia della disumanizzazione è tale da spingere i suoi abitanti, per scongiurarla, a ritirarsi nelle loro tribù, e a gettarsi in sanguinose guerre civili tribali per difendere un patetico residuo di «identità».

Sotto questa luce tarda, la civilissima disputa degli Antichi e dei Moderni del Seicento e del Settecento cambia aspetto. Non appare più come un episodio trascurabile, meritatamente lasciato a qualche erudito, nell'ambito di quell'eristica propria alla «vecchia» Repubblica europea delle Lettere, ma si rivela per quella che era in profondità, cioè l'origine dell'invecchiamento spirituale dell'Occidente, il periodo cerniera in cui l'Antico smette di essere considerato come un principio ricorrente dei «Rinascimenti», e il Nuovo smette di essere la primavera ritrovata di una dimora abbandonata e dimenticata, ma diventa un «mai visto» che sorge su una

tabula rasa per essere immediatamente sostituito da un altro, altrettanto effìmero. La genealogia della «modernità» e dei suoi radiosi progressi – che torturarono, prima di noi, Chateaubriand e Baudelaire nell'Ottocento – risale alla posizione assunta dai Moderni in quella disputa apparentemente così pedante e innocente.

Gli Antichi della disputa hanno percepito tutta la gravità degli obiettivi che li opponevano ai Moderni. Da Boileau a Swift, da André e Anne Dacier a Vico, la loro resistenza e la loro resilienza conservatrici sono state all'altezza di quegli obiettivi. Non recano il marchio infausto della sconfìtta. Quei valorosi meritano di essere nuovamente ascoltati con attenzione e partecipazione, perché sono nostri alleati e nostri amici.

Ma l'erosione del lascito rinascimentale e la complicità, a Parigi, fra mondanità e modernità era già tale che il ricorso all'Antico, esaltato dagli studi degli antiquari italiani e dalle loro scoperte archeologiche, contemporanee ai grandi viaggi etnografici di Cook e Bougainville, assume nella seconda metà del Settecento un aspetto più vivace e polemico. Ognuno nel proprio ambito, i giganti del partito degli Antichi del periodo prerivoluzionario, Rousseau, Winckelmann e Gibbon, chiedono all'Antico non più un freno alla decadenza moderna, ma un rimedio energico, una radicale rifondazione: della società politica, a immagine della *polis* antica, Rousseau; della poetica artistica, a immagine della Grecia del V secolo, Winckelmann; della morale incivilita, a immagine della Roma imperiale – ancora indenne dal pathos cristiano e invulnerabile alla barbarie –, Gibbon.

L'Ottocento francese, con il suo avvicendarsi tumultuoso di repubbliche, imperi e restaurazioni realiste, con il suo fecondo conflitto tra accademismo e antiaccademismo, ma anche l'Ottocento inglese, con la sua grande ambizione imperialistica, sono prefigurati già prima del 1789 nell'ultimo, ardente assalto degli Antichi contro i Moderni.

E come filo conduttore di questa riflessione genealogica ho preso l'antitesi fra api e ragni, presa in prestito da Swift, che la

traeva a sua volta dal repertorio emblematico del Rinascimento. Sono simboli che identificano due concezioni opposte della creazione poetica, e dunque dell'essenza e della funzione del linguaggio. Colgono i fondamenti di quel grande scisma dell'Occidente che fu la disputa.

L'ape degli Antichi riconosce e presuppone nella sua attività il fatto che il linguaggio sia preesistente al poeta, e che l'invenzione poetica non sia una «creazione», ma un «trovare» e un «ritrovare», che ha per merito principale il rinnovo dei luoghi di una eterna dimora comune. Il ragno individualista dei Moderni crede di dover tutto al proprio patrimonio, e si affida all'«oggettività del caso» e a una «mano invisibile» affinché la sua «creazione» autofaga incontri la simpatia o le affinità di un'altra «isola», nell'arcipelago «culturale» degli individui beckettiani, senza memoria né dimore condivise.

Voglio simpatizzare con i più lucidi fra questi ragni moderni, ma mi pare giusto rendere anche giustizia alle api dell'Imetto, care a Platone e a Virgilio, a Swift e a Vico, che hanno saputo rendere talvolta abitabili e conviviali, *humaniores*, il Mediterraneo e l'Europa d'antica memoria.

LE API E I RAGNI

I teologi medioevali hanno fatto variamente ricorso all'opposizione fra «antiqui» e «moderni».[1] Ma la disputa degli Antichi e dei Moderni propriamente detta, che conosce il suo culmine in Francia nel Seicento e nel Settecento, ha inizio con il Rinascimento, vale a dire con Petrarca (1304-1374). Il «protoumanista», instancabile promotore degli «studi umanistici» e del ritorno alle fonti antiche, congloba sotto l'epiteto peggiorativo «Moderni» l'intera scienza delle facoltà di teologia e di diritto della sua epoca, così come lo stile «gotico» che ad esse corrispondeva nelle arti e nelle lettere. Questa polemica, che in nome delle arti del discorso prende di mira il formalismo e l'astrazione della «dialettica» dei letterati moderni, resterà il principio agonistico della moderna cultura europea, anche se, di generazione in generazione, il terreno e gli obiettivi della battaglia andranno continuamente spostandosi e mutando, tanto da capovolgerne il senso stesso. I Moderni scolastici vituperati da Petrarca (e ancora da Erasmo) e i Moderni cartesiani combattuti da La Fontaine e da Mme Dacier non sono gli stessi. Gli uni e gli altri sono adesso eredi divisi dello stesso Rinascimento, «cittadini» della stessa litigiosa Repubblica europea delle Lettere.

Ciò nonostante un'analoga linea di separazione perdura lungo le varie epoche, e continua a dividere aspramente gli spiriti. Gli uni vogliono allacciare l'Europa moderna al genio antico. Gli altri vogliono emanciparsene. Sarebbe un errore credere che questa incerta battaglia sia stata un epifenomeno trascurabile, giacché ha costretto gli Antichi e i Moderni ad andare sino in fondo nelle loro posizioni, a inventare argomentazioni inedite e sconcertanti, a creare opere atte a intimidire l'avversario: insomma, è stata il principio occulto della vitalità inventiva della Repubblica europea delle Lettere,

un principio motore che, così come la Repubblica delle Lettere stessa, è impossibile spiegare in termini meramente economici e sociologici.

Le prime manifestazioni di un partito «moderno» nelle file stesse degli umanisti compaiono nel Cinquecento, in Pierre de La Ramée, iniziatore di una riforma antiaristotelica della retorica, che fonde dialettica e retorica e che separa dall'*elocutio* l'*inventio* e la *dispositio*. In un ambito diverso da quello delle arti del discorso, cioè nella valutazione delle epoche storiche, Jean Bodin (*Methodus*, 1566) e Louis Le Roy (*La Vicissitude*, 1575) riprendono e rinnovano il luogo comune medioevale della *translatìo imperii et studii* per legittimare la superiorità dell «epoca moderna» (quella del Rinascimento francese) sui cicli precedenti dell'*imperium* e del sapere.[2]

Lo stato della vertenza alla fine del Cinquecento è rappresentato dai *Saggi* di Montaigne (1580-1595), forse il libro più letto in Francia e in Europa dalle successive generazioni del Seicento.

Quel «mare di concezioni» in cui gli spiriti più diversi del *Grand Siècle* si sono fatti le ossa è manifestamente il Mediterraneo antico, le cui sponde sono popolate da quei greci e da quei romani che il saggista consulta come oracoli. Montaigne non dispone di sufficiente sarcasmo per fustigare la decadenza della propria epoca e per mettere in evidenza il divario tra il genio antico («quei vecchi campioni», «i nostri amici del tempo passato», «la scuola antica, alla quale mi attengo molto più che alla moderna», «alcuni uomini molto al di sopra di me, principalmente tra gli Antichi», «gli esempi dei vecchi tempi, i più grandi in tutto») e «i modi finti e artificiali» degli ultimi venuti, suoi contemporanei, crudelmente assetati del proprio stesso sangue. Questo vale tanto per i caratteri e gli intelletti quanto per le lingue (il volgare francese «si trascina languendo») e per il sentimento della bellezza. L'apologetica del sublime realizzata dagli Antichi della fine del Seicento – come Boileau o Anne Dacier – è già tutta nell'ebbrezza che pervade Montaigne alla lettura dei poeti antichi:

«E deduco da questo» egli scrive nel libro II, 17 «che le produzioni di quelle ricche e grandi anime del tempo passato sono ben al di là dell'estremo orizzonte della mia immaginazione e della mia aspirazione. I loro scritti non soltanto mi soddisfano e mi riempiono, ma mi stupiscono e mi lasciano sbigottito per l'ammirazione. Io giudico la loro bellezza; la vedo, se non fino in fondo, almeno fino a tal punto che mi è impossibile aspirarvi. Qualsiasi cosa io intraprenda, devo un sacrificio alle Grazie».[3]

Nei *Saggi* il confronto tra lo stato presente della Francia e dell'Europa e l'Antichità greca e latina è totalmente a favore di questa: la «legge di natura» stessa, quella saggezza cosmica a cui Montaigne ambisce per sfuggire alla follia del suo tempo, si è manifestata prima di tutto, per lui, negli scritti degli Antichi, ispirati da felici influenze assai più degli insensibili, ipocriti e pravi Moderni, che sembrano nati sotto il segno sinistro e autodistruttivo di Saturno. I principali argomenti dei Moderni a proprio favore (la scoperta del Nuovo Mondo, la rivoluzione astronomica di Copernico) non impressionano Montaigne: l'una, se fosse stata opera degli Antichi, non avrebbe approdato – come invece ha fatto – alla distruzione e al massacro; l'altra era già stata prevista da diversi scienziati dell'Antichità, ed è lungi dall'essere l'ultima parola di una scienza umana sempre incerta e destinata a mutare perpetuamente paradigma.

Pur tuttavia, il disprezzo di Montaigne per il «pedantismo» e lo psittacismo dei suoi contemporanei – che non sanno affermare alcunché senza citare Cicerone, Platone o Aristotele, che «annientano le proprie forze aggrappandosi così pesantemente al braccio altrui» –, e soprattutto il vigore prodigioso del suo «Io», che vuole sì «incontrare» le anime forti dell'Antichità, ma non seguirle docilmente, sono atteggiamenti che sembrano preparare e incoraggiare in anticipo l'audacia che sarà riconquistata, nelle generazioni successive, da Francesco Bacone e da Cartesio. Questa vittoria dell'«Io» dei Saggi sulla «decadenza» contemporanea non è affatto, per Montaigne, il punto di partenza di un qualsivoglia

progresso generale, bensì la riappropriazione personale — che egli vorrebbe contagiosa –, ottenuta con l'aiuto dei grandi Antichi, di una eterna e benefica «legge di natura» alla quale i Moderni, nella loro corruzione, sono diventati estranei. La favola montaignana della fecondità generosa (che riprende Orazio ed Erasmo) è già quella che Jonathan Swift farà raccontare a Esopo a conclusione della sua *Battaglia dei libri*, uno dei manifesti più completi della dottrina degli Antichi (1696-1704):

«Le api» scrive Montaigne nel libro I, 26 «saccheggiano i fiori qua e là, ma poi ne fanno il miele, che è tutto loro; non è più timo né maggiorana: così i passi presi da altri, egli li trasformerà e li fonderà per farne un'opera tutta sua, ossia il suo giudizio».[4]

Montaigne appare così l'archetipo e la guida dei grandi Antichi della disputa: combattendo alla sua destra gli «sciocchi imitatori» contemporanei della lettera antica e alla sua sinistra i denigratori moderni del genio antico, chiede ai savi, agli eroi e ai poeti dell'Antichità una mediazione insostituibile per diventare lui stesso capace di ironia verso la propria epoca e di adesione interiore al Tao benevolo, luminoso e gioioso della Natura.[5] Si deve sempre tornare ai *Saggi* per comprendere la stupefacente resistenza e fecondità del partito degli Antichi nel Seicento e nel Settecento.

I
LA DISPUTA E LA SUA DRAMMATIZZAZIONE

1. *Da Montaigne a Cartesio: disputa e Repubblica delle Lettere*

Montaigne ha anche il merito (malgrado tutte le sue espressioni di modestia e la scarsa fiducia che ripone nella propria lingua volgare) di aver trasferito in francese, a uso di un vasto pubblico, gli argomenti a favore dell'Antichità affinati dopo Petrarca. Presso gli Antichi egli ha trovato efficaci rimedi contro la truce melanconia della Francia dei suoi tempi, e una via verso la dolcezza e la luce. I *Saggi* sono una replica (sullo sfondo delle guerre civili di Francia, che attestano la saturnità e la «decadenza» moderne) alle prime, ancora confuse formulazioni di un'apologetica ottimista della modernità, dovute alla penna di altri umanisti francesi (Le Roy, Bodin).

In filigrana ai *Saggi*, la disputa si delinea già in francese, cominciando a liberarsi dagli arcani latini della Repubblica delle Lettere. Montaigne dissoda il terreno sul quale si svolgerà la «battaglia dei libri» del Seicento, ed è lui a stabilire la maggior parte dei punti fermi su cui si baserà la strategia degli Antichi. Lo sviluppo della disputa, dapprima lento e impercettibile, senza dubbio beneficerà dei «progressi» della lingua francese – latino dei Moderni –, argomento principale in favore della modernità, ma propizi anche, sul fronte opposto

– grazie alle traduzioni e ai capolavori originali che si rifanno alla Natura e all'Antichità –, per estendere fuori della scuola il dialogo delle *honnêtes gens* con gli Antichi.

Fin dal 1635 Richelieu, istituendo l'Académie française, aveva manifestato la sua volontà di sottrarre il francese al rango di sostituto del latino moderno, facendo in modo che ne prendesse invece il posto quale lingua universale. L'Académie era indubbiamente un simbolo, ma un simbolo che veniva a legittimare e accelerare un processo già in atto: il francese cominciava a superare lo spagnolo, l'italiano e persino il latino come lingua della diplomazia: guadagnava terreno come lingua del commercio delle idee. Dagli anni Venti del Seicento Parigi diventa una grande officina di traduzioni: i più importanti libri pubblicati negli altri paesi d'Europa in latino o in volgare vengono tradotti in francese. Il traduttore più enciclopedico dell'epoca, Jean Baudoin, figura tra i primi membri dell'Académie française. Uno studioso, uno scrittore straniero che voglia avere un uditorio internazionale deve adesso preoccuparsi di essere tradotto in francese. Francesco Bacone dapprima desidera e spera che il suo trattato *Of the Advancement of Learning* (1605) venga tradotto in francese, ma nel 1623 si deve rassegnare a vederlo tradotto in latino, cosa che ormai significa una diffusione limitata. Gli eruditi francesi che godono della massima autorità non esitano più a pubblicare direttamente in francese. È il caso di Gabriel Naudé. Anche Pierre Dupuy, il «papa di Parigi», il principe francese della Repubblica delle Lettere, aveva accolto nella sua accademia tanto esclusiva Guez de Balzac – e questo già fra il 1636 e il 1638 – in qualità non di studioso, bensì di insegnante di retorica francese, una sorta di moderno Quintiliano per allievi adulti.[6] Dal canto suo Cartesio aveva pubblicamente espresso a Balzac la sua stima già fra il 1624 e il 1626, vedendo in questo maestro della prosa francese un atout essenziale per il passaggio del francese al ruolo di «latino dei Moderni», anche nelle discipline severe della filosofia e delle scienze. Senza rifarsi all'oscuro Scipion Dupleix, che fra il 1600 e il 1613 aveva pubblicato un corso completo di filosofia nella lingua del regno, Cartesio fa a sua

volta il gran passo nel 1637, pubblicando direttamente in francese, a Leida, il suo *Discorso sul metodo* (che aveva dapprima abbozzato in latino).[7]

Questa egemonia del francese era inimmaginabile nel Cinquecento. Agli occhi di Du Bellay e dei suoi amici portare la poesia francese al livello della poesia italiana dell'epoca appariva un'ambizione eroica. I più grandi prosatori, da Rabelais a Montaigne, non nutrivano maggiori speranze per l'eloquenza francese, per definizione limitata allo stile «basso, domestico e popolare». Quel che è accaduto sotto il ministero di Richelieu è un fenomeno straordinario, che rovescia a favore del francese la gerarchia degli stili e delle lingue in Europa, dove le principali lingue volgari non avevano sino allora preteso di andare oltre la funzione di scorta del latino, sempre a rispettosa distanza.

Che cosa diventa la Repubblica delle Lettere allorché Parigi, grazie a questa nuova egemonia del francese, diviene la sua capitale di fatto? E allorché il suo pubblico non è più limitato alla ristretta internazionale dei dotti che leggono, scrivono e pubblicano in latino, ma diventa l'insieme di coloro che parlano e scrivono in francese, quel pubblico di *honnêtes gens* al quale Cartesio rivolge nel 1637 il suo *Discorso sul metodo*, e da cui si aspetta un'accoglienza sincera e senza preconcetti del suo pensiero?[8]

Questo pubblico parigino in realtà si estende ai gentiluomini e alle dame della società colta dei salotti, che hanno letto Montaigne, che scrivono alla Malherbe, e che stabiliscono con una perentorietà tutta aristocratica il valore delle novità. Questo pubblico è formato, certo, dagli habitué dell'Hòtel de Rambouillet, ma anche da tutti coloro che frequentano altre cerehie «mondane», di altre «accademie di gente di mondo», a Parigi numerose. Quelle accademie, riunite intorno a padrone di casa dell'alta società o a donne d'ingegno, sono molto diverse dall'accademia erudita che si riunisce quotidianamente presso i fratelli Dupuy in una biblioteca, dove si lavora alla rinascita delle lettere antiche. Sono anche molto distanti dalla comunità di fisici, metafisici e

matematici che attira intorno a sé, nella sua cella di Place Royale, il frate minimo Marin Mersenne, dove si forma l'ambiente fecondo della «nuova scienza».

L'orizzonte delle *honnétes gens* è integralmente contemporaneo; la loro conoscenza dei classici latini e greci è filtrata da traduzioni in francese. Che si viva col pensiero nella Roma di Cicerone, come Guez de Balzac, o che si voglia fondare una nuova filosofìa della natura, come Cartesio, non si può ignorare quel pubblico di lettori che ha il peso del numero e del prestigio sociale, ma che detesta la pedanteria. Per ottenere l'ascolto di quel pubblico non basta nascondere la propria conoscenza del latino e a maggior ragione del greco: bisogna anche trascurare tutta una serie di generi letterari che per i dotti erano punti fermi, ma che agli occhi delle *honnétes gens* che dettano legge a Parigi appaiono terribilmente pedanti. Non più enormi, enciclopedici in folio corredati di immensi indici che radunavano sotto una stessa voce tutte le citazioni di autori antichi riguardo a uno stesso argomento; non più epistolari latini infarciti di citazioni classiche, né dotti trattati imbottiti di vasti apparati di citazioni in lingua originale. Parigi è un filtro che lascia passare di preferenza libri brevi, scritti di getto, in cui l'utile è inseparabile dal dilettevole. Questa sovrapposizione nella stessa città della capitale della monarchia francese e della capitale della Repubblica internazionale delle Lettere avrà conseguenze a lungo termine di portata incalcolabile, sia per la monarchia che per la Repubblica delle Lettere.

Si assiste così, alla metà del Seicento, a un duplice capovolgimento: da una parte il pubblico dei lettori parigini diventa il tribunale internazionale dei libri al posto del pubblico internazionale dei dotti che leggono, scrivono e pubblicano in latino; dall'altra quel pubblico di lettori parigini, di cultura essenzialmente contemporanea, intrattiene rapporti solo lontani e indiretti con le fonti latine e greche, che gli sono note unicamente attraverso un'antologia di «belle infedeli».[9] All'epoca vengono chiamate con questo nome galante certe traduzioni nella lingua dell'Académie dove Tucidide, Luciano,

Cicerone, Tacito assumono una voce e un volto contemporanei, in modo da riuscire graditi a un pubblico che sarebbe così invogliato a sostenere il punto di vista degli Antichi. Sarà sufficiente accentuare l'infedeltà – come farà Houdar de La Motte per Omero nel 1714 – perché una parte delle *honnêtes gens* parigine assumano la disposizione contraria: l'Antichità è tanto più accettabile in quanto è stata interamente rivista, corretta e riformata per soddisfare la ragione superiore dei Moderni.

Il nuovo inizio delle lettere e delle scienze – quel Rinascimento che era stato reso possibile dallo studio dei testi greci e latini ritrovati e raccolti dopo una parentesi di un millennio – data adesso da due secoli. La fecondità di questo nuovo inizio, che colmava di speranza e di meraviglia Rabelais, è stata tale da non dare adito a delusioni. Ma ora i lontani, viziati beneficiari del Rinascimento sono più propensi a entusiasmarsi per i frutti e i fiori dell'ultima stagione che per le sementi da cui questi provengono, sementi che tendono a ritornare all'humus delle biblioteche, dove gli specialisti, di fronte al rischio di essere tacciati di pedanteria, le coltivano sempre più spesso fra di loro. Il pubblico parigino di quelle *honnêtes gens* che dettano legge in materia di libri non ha la memoria molto lunga, ed è tentato di prestare ascolto a chi gli dice, lusingandolo, che, in qualità di ultimo arrivato, ha la parte migliore: «Gli Antichi sono gli Antichi, e noi siamo quelli di oggi» dice l'Angelica del *Malato immaginario* a un Argante vittima di pedanti medici latinisti. Ma è sufficiente che gli amici degli Antichi si comportino da «api», nel senso di Montaigne e di Swift, e sappiano estrarre per le *honnêtes gens* il miele e la cera, la dolcezza e la luce dell'antica *humanitas*, perché mantengano intatte le loro possibilità di essere apprezzati e seguiti. Cartesio e Pascal hanno i loro partigiani. Ma anche Guez de Balzac, La Mothe Le Vayer, Patru, Perrot d'Ablancourt hanno i propri. E a volte sono gli stessi.

2. 1687: «Le Siècle de Louis le Grand»

I tempi sono dunque maturati lentamente per un Fontenelle, che nel 1686 mette alla portata delle signore la nuova fisica di Cartesio in un bestseller intitolato *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Le lettrici di Fontenelle ignorano la cosmologia di Platone, di Aristotele e di Tolomeo, che restava il substrato scientifico della saggezza di Montaigne. Non oppongono dunque alcuna resistenza a questa rappresentazione meccanica della Natura che un brillante autore alla moda evoca galantemente, per corteggiarle, nei bei viali di un parco normanno, al calar della notte, davanti allo splendido spettacolo del cielo stellato. Quegli astri hanno ormai smesso di esercitare una qualsiasi «influenza» sul progresso e sul declino delle cose terrene.

L'anno seguente Charles Perrault fa declamare dall'abate di Lavau, davanti all'Académie française riunita per festeggiare la guarigione di Luigi XIV dopo un'operazione di fistola, il suo poema *Le Siècle de Louis le Grand:*

La belle Antiquité fut toujours vénérable,

Mais je ne crus jamais quelle fût adorable.

Je vois les Anciens sans ployer les genoux,

Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous;

Et Von peut comparer sans crainte d'être injuste

Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste…

Platon, qui fut divin du temps de nos aïeux,

Commence à devenir quelquefois ennuyeux…

Chacun sait le décri du fameux Aristote,

En physique moins sûr qu'en histoire Hérodote. [10]

Perrault evoca allora, una dopo l'altra, l'invenzione del telescopio, che ha messo a soqquadro la cosmologia, quella del

microscopio, che ha rivoluzionato la filosofia naturale, la scoperta della circolazione del sangue. Ed esclama:

Non, non, sur la grandeur des miracles divers

Dont le souverain Maître a rempli l'univers,

La docte Antiquité, dans toute sa durée,

A l'égal de nos jours ne fut point éclairée. [11]

Proclamato nel laboratorio del «latino dei Moderni», il Louvre, udito da tutta l'Europa, questo bollettino di vittoria della scienza contemporanea su quella degli Antichi si basava su una formidabile evidenza. Poteva dirsi altrettanto per quelle che si cominciavano a definire «le belle lettere», già dissociate dall'enciclopedismo umanistico? Perrault ammette che l'eloquenza delle repubbliche antiche era più brillante della nostra. Ma noi viviamo in regime di monarchia. Immaginiamo una repubblica moderna:

On pourrait voir alors au milieu d'une place

S'émouvoir, s'écrier, l'ardente populace. [12]

L'eminenza solare del regime francese val bene il sacrificio della grande eloquenza politica, che presuppone uno Stato lacerato e turbato da umori popolari. Nel campo della poesia in compenso Omero è indubbiamente un grande poeta, il maggiore dell'Antichità:

Cependant, si le Ciel favorable à la France

Au siècle où nous vivons eût remis ta naissance,

Cent défauts qu 'on impute au siècle où tu naquis,

Ne profaneraient pas tes ouvrages exquis…

D'une plus fine entente et d'un art plus habile

Aurait été forgé le bouclier d'Achille. [13]

Quanto agli altri poeti antichi, Menandro, Virgilio, Ovidio, solo dopo la loro morte hanno ottenuto una grande reputazione, che ha avuto il tempo di crescere nel corso dei

secoli. È una questione, diremmo noi, non già di genio, ma di ricezione.

Combien seront chéris par les races futures Les galants Sarasins, les aimables Voitures,

Les Molières naïfs, les Rotrous, les Tristans,

Et cent autres encor délices de leur temps?

Mais quel sera le sort du célèbre Corneille… [14]

I classici di domani, chiamati a sostituirsi ai classici della Grecia e di Roma, sono gli autori francesi contemporanei. Lo stesso accade per le belle arti: Lebrun ha superato Apelle e Raffaello, Girardon ha sorpassato Lisippo e Michelangelo, Lully ha fatto dimenticare le armonie greche, conosciute per sentito dire. Questa perfezione moderna e francese delle arti ha il suo trionfo nel castello di Versailles e nei suoi giardini, così come trionfa nello spettacolo dell'opera, moderna enciclopedia delle scienze, delle arti, delle lettere e della musica sia strumentale che vocale. La freccia dell'ingegno umano, fendendo il tempo, oggi ha conficcato la sua punta acuminata in Francia. Ed ecco infine pronunciata la parola «progresso».

Mais c'est peu, dira-t-on, que par un long progrès

Le Temps de tous les arts découvre les secrets. [15]

II poema didattico di Perrault propone infatti una teoria del progresso: gli ultimi arrivati sono eredi che accrescono e perfezionano il lascito dei secoli precedenti. Ma non per questo sono nani appollaiati sulle spalle dei giganti, secondo il detto attribuito a Bernardo di Chartres e riferito al XII secolo da Giovanni di Salisbury. Il genio umano è sempre ugualmente fecondo in tutti i secoli, giacché la Natura è retta da leggi immutabili. Soltanto le circostanze, più o meno favorevoli, distinguono le epoche tra più o meno ignoranti o illuminate. Ma quando si ha la fortuna di vivere sotto un principe che irradia quello «splendore immenso / di cui vediamo brillare il nostro secolo e la Francia», sono rimossi tutti gli ostacoli alla perfezione del progresso.

L’adulazione più iperbolica che fosse mai stata rivolta a un principe (in seguito abbiamo sentito di peggio) era abilmente e inseparabilmente innestata sulla prima perentoria formulazione che sia stata proposta dell’idea di «progresso». Una formulazione che nonostante tutto resta legata a una concezione astronomica e ciclica del tempo: Perrault parla ancora di un «cielo» regolatore delle vicissitudini storiche, e la «perfezione» (il *culmen)* che egli attribuisce alla propria epoca appartiene, come il «progresso» che l’ha generata, al vocabolario del moto degli astri, modello che determina i mutamenti della storia e della cultura umane sulla terra. Il mito solare di Luigi XIV (annunciato già alla sua nascita da un oroscopo di Campanella) si basa sempre sull’astronomia antica e sull’interpretazione delle epoche storiche che questa autorizza. Il «progresso» e la «perfezione» del sole sulla eclittica celebrati da Perrault non sono scevri da pericoli: non saranno necessariamente seguiti da un «declino»? Boileau, che assisteva alla lettura del poema, reagì adirato a questa relegazione degli Antichi nel regno ipogeo di Plutone, e il suo vicino di posto, il dotto vescovo Pierre-Daniel Huet, lo trattenne a fatica dal fare una piazzata.[16]

L’argomentazione del poema didattico di Perrault, assai schematica ma molto efficace, l’anno seguente venne ampliata e mitigata, almeno nella forma, nei suoi *Parallèles des Anciens et des Modernes*, dove faceva dialogare un partigiano degli Antichi e un apologeta dei Moderni (1688-1697).[17] La «disputa degli Antichi e dei Moderni» propriamente detta era iniziata, sulla scena scintillante del Louvre, con la Repubblica europea delle Lettere e il suo pubblico per spettatori appassionati, e avrebbe avuto numerosi nuovi sviluppi durante il Settecento in tutta l’Europa, al pari di una famiglia polemica di matrioske i cui membri avrebbero continuato a dibattere, a turno o contemporaneamente, i molteplici temi che Perrault aveva sfiorato: filosofia politica, filologia, storia, lettere, arti, musica.

Questa disputa francese scatenata da Perrault, in fondo, non era stata una sorpresa, nemmeno per Boileau, che nel 1687

all'Académie aveva protestato contro il poema del collega tanto più vivacemente in quanto lo conosceva e lo combatteva già da tempo. Quel che Perrault chiamerà, con espressione felice, *parallèles* tra Antichi e Moderni era una figura di pensiero costitutiva della Repubblica europea delle Lettere sin dalle origini del Rinascimento. L'uso di questa figura di pensiero (la *synchresis* dei retori greci) era ridiventato familiare a partire da Petrarca fino all'umanesimo neolatino e volgare dell'Italia. Tra Montaigne e Cartesio è d'uopo quindi fare una deviazione per la Repubblica italiana delle Lettere.

3. *1612: Traiano Boccalini e i «Ragguagli di Parnaso».*

Prima di trovare in Francia il loro terreno di elezione sotto Luigi XIV, i *parallèles* di Perrault (molto simili ai *Dialogues des morts* di Fontenelle e di Fénelon) erano infatti fioriti in Italia con il Rinascimento. Montaigne ne aveva fatto uso con il nome di *conférences*. Non è sufficiente dire, come si è fatto spesso, che la disputa francese ha avuto «origini» e «antecedenti» in Italia.[18] Si deve constatare che sino agli anni 1640-1650 l'italiano era, dopo il latino, la lingua più utilizzata e più letta dai letterati europei. La disputa italiana degli Antichi e dei Moderni è stata una manifestazione dell'autorità letteraria internazionale conquistata nel Rinascimento dall'Italia e dall'italiano. Questa disputa italiana, molto misurata, ha valore e significato in se stessa, e non è da considerarsi un semplice prodromo di quella francese. Nel primo terzo del Seicento l'Italia, le sue accademie, le sue biblioteche, i suoi eruditi, scienziati e poeti, il suo «volgare illustre» (che dal 1612 possiede un proprio *Vocabolario* stabilito, quasi un secolo prima di quello dell'Académie française, dall'Accademia della Crusca) possono ancora ambire a dare il la alla Repubblica europea delle Lettere. I Moderni francesi della disputa si ingegneranno a liberare la Francia, la lingua francese e l'Europa colta da questa ipoteca italiana (sotto molti aspetti analoga all'ipoteca antica) che

gravava sul genio francese. Nel Settecento gli Antichi (più avveduti di Boileau su questo punto) cercheranno spesso un «retroterra» nella musica, nella poesia e nell'antiquariato degli italiani.

Nel *Siècle de Louis le Grand* Perrault giunge a prospettare a Raffaello e alla pittura italiana del Cinquecento la stessa sorte funebre della pittura antica, scomparsa nelle macerie dell'Impero romano. E, soprattutto, il suo silenzio lascia intendere che egli guarda ad Ariosto e Tasso con una condiscendenza ancora maggiore di quella che riserva a Omero. Poco più di un decennio prima, nel 1674, Boileau, capo del partito degli Antichi, nel suo libro *Arte poetica* aveva denigrato i «falsi splendori» di Tasso, e cancellato i poeti italiani dal novero dei modelli auspicabili per i poeti francesi. E un altro autore che si può situare fra gli Antichi del regno di Luigi XIV, il gesuita Dominique Bouhours, nei suoi *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, pubblicati nel 1671, aveva negato alla lingua italiana la capacità di dire seriamente cose serie,[19] riservandole la sorte «comica» alla quale Rabelais e Montaigne si erano adattati per il francese del loro tempo.

Divisi sull'autorità e la fecondità da riconoscere o meno ai modelli letterari antichi, gli Antichi e i Moderni del regno di Luigi XIV erano tacitamente d'accordo nell'eliminare la lingua e le lettere italiane dai loro schemi storiografici, e di conseguenza dal centro della scena contemporanea. Il sole non brilla più sull'Italia, ma sulla Francia. Quei rivali del sud, un tempo temibili, erano diventati cugini di provincia arretrati, che bisognava rimettere al loro posto senza tanti complimenti. Lo zelo nei confronti della nazione francese e del suo monarca animava in egual misura gli Antichi e i Moderni francesi del *Gran Siècle*, che differivano solo nella definizione della letteratura e delle arti: sono, queste, istituzioni tradizionali, fondate dagli e sugli autori antichi, oppure istituzioni nuove, patrocinate dal «progresso» della lingua francese e dalla «perfezione» del «secolo aureo» francese e cristiano illuminato dal Grande Re?

Tra la disputa italiana e la disputa francese vi sono differenze essenziali. La prima persegue l'indagine comparativa (la *sýnchresis*, il paragone, la *conférence)* tra due epoche delle lettere, delle arti e dei costumi iniziata dal Rinascimento. È appannaggio di letterati che sentono di avere le proprie radici più nella Repubblica delle Lettere che non in qualsiasi Stato dell'epoca. Il confronto tra Antichità e Modernità è per loro una condizione della libertà di spirito. In Italia non è tanto una disputa quanto un campionato, mentre la disputa francese coinvolge uomini di lettere che hanno gli occhi puntati sul proprio re, e che fanno o faranno parte di quella costellazione di Accademie che vedono la Repubblica francese delle Lettere domiciliata nello Stato monarchico. Non sorprende scoprire che, nel pieno del loro aspro dibattito, gareggiano a chi detenga il metodo migliore per lodare il proprio re. Stupisce piuttosto constatare che dietro l'apparente futilità del litigio la tensione del dibattito, la sua sorda violenza, gli oggetti impliciti della contesa sono ben più minacciosi che negli autori italiani dell'inizio del secolo.

Per afferrare meglio questo paradosso della disputa francese, bisogna fare un passo indietro, e uscire dalle frontiere del regno. Non potendo in questa sede risalire alle origini italiane del Rinascimento, osserviamo semplicemente che l'accanita, appassionata investigazione dell'Antichità condotta dagli umanisti italiani, sulle orme del Petrarca, le indagini alle quali si dedicarono per raccogliere i manoscritti, ritrovare le iscrizioni, i monumenti, le statue, i bassorilievi, le decorazioni dipinte che risuscitassero una civiltà scomparsa erano di per sé attività caratteristiche dello spirito europeo *moderno*. Per gli umanisti italiani non si trattava di disertare la propria epoca, per quanto desolata fosse, bensì di strapparla al declino e alla barbarie per restituirle la grande luce del genio antico, rimasta troppo a lungo sotterranea. Tornare all'Antichità non significa ritirarsi nel passato, ma sottrarsi a un passato saturniano e preparare l'avvento di un presente e di un futuro restituiti agli ascendenti gioviani e apollinei che erano stati alla base dell'antica fecondità perduta. Questa seconda giovinezza, ottenuta grazie a una congiunzione di astri

favorevoli (la «buona» Natura, secondo Montaigne) e delle tracce ritrovate del genio greco e latino, che aveva già goduto della stessa benefica congiunzione astrale, ispirò i viaggi nello spazio geografico alla scoperta di continenti sconosciuti: si poteva così riprendere l'espansione antica nel punto in cui si era dovuta interrompere. Il ritorno degli Antichi contribuiva a questa battaglia per il rifiorire del mondo storico e delle «buone lettere».

Nella sua lotta contro il passato «gotico e barbaro» dell'Europa, il Rinascimento italiano condivide il sentimento del tempo[20] che era prevalso nell'Antichità[21] e nel Medioevo.[22] Il suo progetto e la sua speranza stessi presuppongono che le configurazioni astrali e il tempo astronomico determinino il tempo storico, pur senza annullare la libertà individuale. Esso opera a volte nell'euforica certezza che una nuova congiunzione propizia di Giove, del Sole, di Mercurio e di Venere stia subentrando alla congiunzione sfavorevole di Saturno e di Marte che aveva presieduto ai tempi bui, altre volte nella stoica convinzione di attraversare un periodo avverso ma passeggero, nell'attesa e nella preparazione dell'ora astronomica pienamente favorevole. Questa scienza delle ore propizie o nefaste – alla quale anche la libertà dello spirito deve saggiamente adeguarsi – nel Seicento nuocerà alla «nuova scienza» di Galileo e di Cartesio. Ma l'antica concezione del mondo, che fa dipendere la storia e la cultura dal moto degli astri, non ha ceduto facilmente. Ha resistito con la stessa tenacia e duttilità dimostrata dalla morale della grandezza d'animo, che per tradizione conferiva all'ingegno personale la forza di elevarsi al di sopra delle correnti eventualmente nefaste che determinano lo spirito di un'epoca.

Lo slancio del Quattrocento, nonostante il disastro subito da Firenze nel 1494 con l'invasione francese di Carlo VIII, quello del sacco di Roma da parte dei lanzichenecchi luterani di Carlo V nel 1527, e nonostante la gravissima crisi della Riforma e della Controriforma, non si era spento nell'Italia dell'inizio del Seicento. Il paragone tra un'Antichità capace di

generare eroi e geni e una Modernità ottenebrata, sminuita e avvilita da secoli di barbarie restava l'esercizio vitale e la ragion d'essere della Repubblica italiana delle Lettere. L'Europa stessa, quando non era accecata dal fanatismo settario, continuava a guardare all'Italia come alla matrice del proprio Rinascimento. E anche in Francia tra il 1610 e il 1624, durante il breve «secolo di Maria de' Medici», l'Italia riacquista il fascino esercitato al tempo di Francesco I. Il testimone lasciato da Montaigne (che mai si era sentito così onorato da un titolo come da quello di «cittadino romano») passa allora in mani italiane.

Nel 1612 il romano Traiano Boccalini pubblica a Venezia la prima «centuria» di una raccolta intitolata *Ragguagli di Parnaso*. Il lancio dell'opera era stato ben preparato. Frammenti manoscritti di questa raccolta circolavano già da diversi anni, non solo in Italia, ma anche in varie corti d'Europa. Boccalini ne aveva inviato copie a Enrico IV, a Giacomo I Stuart e a Francesco Maria II della Rovere, duca di Urbino. Un anno più tardi, una seconda centuria di *Ragguagli* uscì presso un altro editore di Venezia. L'autore ebbe il tempo, prima di morire, di assistere al successo della sua opera. Nel 1614 alcuni *Ragguagli* postumi, di un genere più pericoloso perché chiamavano in causa più apertamente l'imperialismo degli Absburgo in Europa, vennero pubblicati a Venezia con il titolo *Pietra del paragone politico*. Le tre raccolte furono uno dei più grandi successi editoriali del secolo, e questo su scala europea.[23]

Chi era Traiano Boccalini? Nato nel 1556 a Loreto, era figlio dell'architetto del santuario della Santa Casa. Aveva fatto eccellenti studi nel collegio dei gesuiti della città, e poi nelle università di Perugia e di Padova, dove aveva stretto amicizia con diversi brillanti letterati della sua generazione. Fu il periodo più felice della sua vita, quello della sua iniziazione alla Repubblica europea delle Lettere, che divenne la sua vera patria d'elezione. Stabilitosi con la famiglia a Roma nel 1585, ebbe una carriera – spesso difficile e talvolta travagliata – come alto funzionario della Curia. Fu governatore di diverse

città sui confini dello Stato pontificio, acquisendo così la conoscenza delle realtà sociali, politiche, diplomatiche e militari dell'Italia e dell'Europa di quell'epoca. Nel 1590 aveva terminato un manoscritto di «Osservazioni su Tacito»,, che tuttavia non avrebbe mai pubblicato, perché dallo storico romano aveva tratto lo spunto per impietose riflessioni sulla corruzione degli affari interni italiani e sulle interferenze spagnole in tali affari. Il Santo Uffizio ebbe sentore di questo «retrobottega» che sapeva di zolfo. Boccalini fu sorvegliato, e da allora visse in costante pericolo, nonostante la protezione – fortunatamente efficace – di parecchi cardinali. Si pose allora per lui il problema di riuscire a trasmettere il suo pensiero in una forma indiretta che lo esponesse meno alla censura inquisitoriale. Si mise a scrivere in italiano i *Ragguagli di Parnaso*, per i quali non ottenne mai l'imprimatur dalle autorità ecclesiastiche romane. L'otterrà invece dal Consiglio dei Dieci di Venezia, ed è a Venezia che l'opera potrà uscire, dedicata da lontano ai protettori romani di Boccalini, i cardinali Borghese e Caetani, ma piena di attestati di riconoscenza e di ammirazione per la Serenissima. Quando morì – il 29 settembre 1613, a Venezia, dove era andato a curare la stampa e la diffusione del suo libro –, corse voce che fosse stato assassinato da agenti spagnoli.

Le innumerevoli edizioni italiane dei *Ragguagli* si diffusero in tutta l'Europa, a dimostrazione della posizione eminente che ancora occupava l'italiano letterario, in qualità di seconda lingua della Repubblica delle Lettere e rivale, ancora estremamente competitivo, del francese. Sul Parnaso di Boccalini, nonostante l'evidente francofilia dell'autore italiano, nonostante i grandi elogi da lui tributati a Francesco I, «padre delle Lettere», nonostante le sontuose cerimonie di lutto universale che egli fa organizzare da Apollo in onore di Enrico IV assassinato nel 1610, fra quelli che condividono le corone d'alloro con gli Antichi greci e latini sono di gran lunga più numerosi i moderni scrittori italiani del Quattrocento e del Cinquecento – e un poeta italiano contemporaneo ancora giovane ma già celebre: Giambattista Marino.

Pur tuttavia non vi è alcuna vanità nazionale nella rappresentazione allegorica di Boccalini. Così è il «gran Ronzardo» (Ronsard) che alla Corte dell'Apollo boccaliniano salva generosamente il suo collega Dante da un brutto frangente.[24] L'ammirazione dell'autore italiano per l'aristocrazia francese, per la sua generosità e la sua cortesia, è pari soltanto alla simpatia che nutre per l'aristocrazia senatoriale veneziana e alla ostilità velata per la tirannia di Filippo III di Spagna.

L'ideale di libertà di spirito che sostiene i *Ragguagli* non ha però niente di provocatorio. L'autore, italiano e cattolico, non mette apertamente in discussione nessuno dei princìpi fondamentali generalmente ammessi nell'Europa cattolica contemporanea, in particolare il principio *cujus regio, ejus religio*: a ciascun regno la religione del suo sovrano. Accade così che nel ragguaglio LXIV[25] Jean Bodin – che nel suo trattato *De la République* (1576) aveva sostenuto la tesi secondo la quale il Principe deve lasciare la libertà di coscienza religiosa ai suoi sudditi – sia costretto, tutto confuso, a riconoscere il proprio errore davanti ad Apollo. Ma dietro queste ripetute dimostrazioni di ortodossia religiosa e politica, l'ironia e la derisione fintamente giocose che impregnano tutta l'opera lasciano intuire al lettore avveduto un pensiero molto più spregiudicato, che una facciata rispettosa ha cura di non esporre alla curiosità dei censori. Gli interessi dei letterati laici europei, ossia gli interessi della libertà dello spirito, impongono questa prudenza e insieme questa ironia. Spetta ai buoni intenditori integrare il non detto e l'implicito e procedere agli accostamenti che li illuminino. In nessun punto dei *Ragguagli* Boccalini si farà sorprendere a criticare la politica spagnola. Bisogna aver letto *Pietra del paragone politico*, apparso dopo la sua morte, per comprendere quel che è nascosto negli ironici elogi rivolti a Filippo II nei *Ragguagli*. I lettori avveduti dell'epoca lo avevano già in parte compreso. L'ispanofobia di Boccalini non è d'altronde ispirata soltanto dalla passione nazionale italiana. Egli fa intravedere a tutti i letterati europei la minaccia rappresentata per loro dal giogo spagnolo, mostrando a titolo di esempio quello che pesa

sull'Italia. In questo uomo di lettere che scrive a Roma, allora al centro del gioco diplomatico europeo, e che pubblica a Venezia, al riparo dal Santo Uffizio, vi è una visione geopolitica di letterato indipendente, senza i paraocchi di suddito di uno Stato nazionale o ecclesiastico.

Il successo internazionale dei *Ragguagli* va ricondotto proprio al fatto che l'insieme della Repubblica delle Lettere – in Italia, in Francia, a Venezia e persino in Olanda e in Inghilterra – condivideva più o meno apertamente questa visione critica della situazione politica e militare in Europa. Il messaggio cifrato era di facile interpretazione per quei lettori che grazie alle conversazioni, ai viaggi, alla corrispondenza epistolare disponevano di informazioni di prima mano: anch'essi sapevano vedere le cose dal loro «retrobottega» tappezzato di libri, principalmente opere degli Antichi. Un progetto di «monarchia universale» minaccia la libertà dello spirito europeo: è messo in atto dall'asse absburgico Madrid-Vienna, che dietro pretesti devoti maschera un cinismo machiavellico e una politica basata sulla forza. Fanno da contrappeso a questo imperialismo la Francia di Enrico IV, Venezia – che ha tenuto testa all'interdetto di papa Paolo V Borghese e ha osato seguire gli arditi consigli di Paolo Sarpi –, ma anche il ducato di Savoia – che contende a Vienna il Monferrato –, e persino la Curia romana, che nonostante le forti pressioni di Vienna e di Madrid pratica talvolta, con l'uno o l'altro papa, una politica di equilibrio europeo sfavorevole alla Spagna. Per di più l'Apollo di Boccalini è tutt'altro che ostile alle piccole repubbliche comparse nell'Europa del Nord: la Svizzera, le città anseatiche, l'Olanda,[26] che contribuiscono a indebolire la potenza dell'imperatore di Germania e del re di Spagna.

Questa «politica dello spirito», che si manifesta sotto l'apparenza della narrazione scherzosa o comica nei *Ragguagli* di Boccalini, la ritroviamo nella stessa epoca in Francia in Jacques-Auguste de Thou, che scrisse le sue memorie in latino destinandole all'intera Repubblica europea delle Lettere, e anche in quel grande scrittore europeo che fu lo scozzese John

Barclay, le cui opere – romanzi e saggi – furono scritte da cima a fondo in latino, senza che ciò nuocesse, anzi, al loro successo internazionale. Barclay morì a Roma nel 1621.[27] Peiresc, a Parigi, quello stesso anno pubblicò il suo romanzo postumo in latino, l'*Argenis*, dove sotto il velo dell'allegoria veniva propugnata quella stessa politica dello spirito. La Francia cavalleresca di Enrico IV e dell'Editto di Nantes vi figurava come la grande risorsa e la grande speranza della Repubblica europea delle Lettere. Bisogna notare che in un altro dei suoi scritti in latino, l'*Icon animorum*, tradotto in francese con il titolo *Le Portrait des esprits*, Barclay traccia un quadro molto lucido – ma improntato a profonda simpatia – del carattere nazionale francese. È la nobiltà di spada a rappresentare nel modo migliore i tratti della nazione, con le sue qualità e le sue bizzarrie. Ma fra tali qualità vi è questa, che va dritto al cuore di un uomo di lettere bramoso di libertà: «Il mondo non è mai stato abbastanza grato all'ospitalità francese, che sembra aprire il tempio dell'umanità per dare libero adito alla fortuna di tutti gli stranieri. Si tiene conto dello spirito degli uomini, non del loro paese … Agli stranieri non occorre dimenticare i costumi del proprio paese, o adattarli alla moda di Francia, a condizione che non vi sia superbia o barbarie troppo rozza. È persino possibile conquistare gli affetti di questa nazione curiosa facendo professione di una moda straniera, giacché essa giudica più benevolmente i costumi stranieri che i propri: addirittura apprezza certe imperfezioni di condotta o di corpo, se vengono da lontano».[28]

La generosità, la viva curiosità per la varietà umana caratterizzano la Francia, rappresentata da un'aristocrazia che avrebbe letto e compreso Montaigne. La medesima francofilia si ritrova nell'italiano Boccalini o nell'altro italiano, Tassoni, che incontreremo tra breve.

È difficile essere più «moderno» del Boccalini dei *Ragguagli*, se per modernità intendiamo «impegno» appassionato e critico in seno alla propria epoca. In Boccalini, come in de Thou o nei fratelli Dupuy con la loro cerchia – suoi

eredi –, il rigore morale di un'aristocrazia di gentiluomini delle lettere si accompagna all'analisi politica sempre vigile e a un attaccamento profondo alla *libertas philosophandi*, la libertà di pensiero. In questi grandi letterati cattolici, che al pari di Montaigne non tollerano il giogo di alcun maestro, l'indipendenza e il fervore del pensiero restano fondati sulla filosofia morale degli Antichi. L'etica della «grandezza d'animo» aristotelica e la «vita filosofica» di Socrate, quali le illustrano Platone e Senofonte, ispirano la loro attività di letterati e la loro concezione del proprio onore di uomini di lettere. E negli stoici greci e romani trovano poi una sintesi tra la vita filosofica di Socrate e la nobile morale di Aristotele. Questa unanimità degli Antichi nel glorificare la grandez 23 za d'animo sostiene il loro distacco interiore, la loro ironia e l'integrità del loro giudizio nei confronti di ciò che in quella stessa epoca il cancelliere Bacone chiama «gli idoli della tribù». L'antica generosità dell'eroe, la non meno antica libertà di spirito del filosofo sono ai loro occhi moderne quanto la bussola, la polvere da sparo, la stampa, la scoperta dell'America e altre belle invenzioni recenti, invenzioni che sono di un genere diverso rispetto alla stima di sé, alla generosità, alla libertà di spirito – qualità morali che gli Antichi hanno sempre da reinsegnare ai Moderni.

Così un Moderno quale Boccalini, ben calato nella realtà della propria epoca, chiede la forza d'animo per impegnarsi nelle battaglie del suo tempo ai grandi «resistenti» dell'Antichità, a Socrate, ma soprattutto agli stoici romani Seneca e Tacito. Il moralista Seneca e lo storico Tacito, per quanto Antichi, sono stati di fatto i grandi testimoni critici della libertà di spirito sotto il Terrore dell'Impero romano.[29] Le loro testimonianze restano dunque, sul Parnaso, modelli viventi quanto mai attuali e insostituibili per tutti coloro che millecinquecento anni più tardi resistono al nuovo Terrore imperiale che minaccia la libertà di spirito in Europa. Il quartier generale di quel Terrore, per Boccalini come per i migliori cervelli dell'Europa di allora, è l'Escorial di Filippo III, figlio ed erede di Filippo II. Certo, non è la Capri di Tiberio né il Palatino di Nerone, ma nonostante le differenze

fra le epoche la sostanza del dramma è analoga, e la posta in gioco rimane la stessa: niente di meno che la dignità umana e la libertà dello spirito. Per Boccalini, che nell'imperialismo spagnolo e nella sua inquisizione paventa ogni tipo di servitù e di inganno, Seneca e Tacito sono molto più vivi della maggior parte dei suoi contemporanei, ciechi, sonnolenti o fanatici. Grande giornalista europeo, questo italiano è un continuatore di Montaigne.

I racconti comici dei *Ragguagli*, tra favola e realtà, hanno dunque uno sfondo di grande serietà. Il tono scherzoso avvolge e protegge un pensiero audace e militante. È difficile essere più «moderni». Ma se d'altro canto si considera la devozione di Boccalini per i grandi spiriti dell'Antichità, questo autore italiano può essere definito Antico. E certamente non nel significato caricaturale che Perrault darà a questo termine nel corso della disputa. Si può dunque essere Moderno con gli Antichi, grazie agli Antichi, come lo si può essere contro di loro. La stessa parola si può applicare a due tipi di rapporto con il tempo e con l'attualità incompatibili e contraddittori.

Per screditare i suoi avversari, Perrault identifica l'epiteto «Antico» con la nozione di «pedante», che fu inventata dagli umanisti italiani del Cinquecento per designare una sorta di Don Chisciotte libresco, estraneo alla propria epoca e ottusamente idolatra di una Antichità scolastica di cui fa il suo mezzo di sostentamento.

Boccalini è Antico in un senso che non ha niente di arcaico, di passatista o di nostalgico. Quel che egli chiede agli Antichi, in particolare a Seneca e a Tacito, sono i mezzi per restare interiormente libero e lucido in tempi di oppressione e di false apparenze. I tempi moderni, quelli in cui egli vive, sono per lui nettamente diversi dall'Impero romano. Ma fondamentalmente espongono lo spirito adulto allo stesso genere di pericoli, di tranelli e di avvilimento dei tempi antichi. Le sentenze di Seneca e di Tacito sono, come quindici secoli prima, *mantra* insostituibili per far fronte a quei pericoli, sventare quei tranelli e sottrarsi a quell'avvilimento.

Per cattivarsi le simpatie dei lettori contemporanei, inoltre, per allargare intorno al suo libro il consenso da parte della comunità dei letterati, Boccalini chiede a un altro Antico, il greco Luciano,[30] gli appropriati mezzi retorici. Le opere di questo scrittore del II secolo racchiudono tesori di arguzia attica, di umorismo, di ironia, a volte anche di comicità. Da buon filosofo socratico, Luciano ha saputo non solo velare e proteggere dalla censura le verità che voleva dire ai suoi contemporanei, ma anche renderle attraenti e divertenti, trovando così il modo di guadagnarsi il favore degli amanti della risata. È l'alta scuola a cui si era formato Erasmo e alla quale si formerà ancora Voltaire. L'ispirazione degli Antichi, nella morale come nella retorica, non ha niente di anacronistico, anzi, lungi dallo smorzare lo slancio di uno spirito moderno, si rivela più viva e feconda che mai. Non solo insegna la libertà dello spirito, ma mostra anche come renderla combattiva e fare in modo che sia compresa, amata e condivisa. Seneca, Tacito, Luciano appartengono a pieno diritto a quella vivente comunione di santi laici costituita, in Europa, dalla moderna Repubblica delle Lettere.

Traduzioni dei *Ragguagli* uscirono in tutte le lingue. In versione francese fu pubblicata solo la prima centuria, nel 1615. *Pietra del paragone politico*, testo postumo di Boccalini apertamente a favore della politica antiabsburgica di Richelieu, fu tradotto in francese due volte, nel 1626 e nel 1635. Questa relativa rarità delle traduzioni francesi, nonché l'accento posto sul Boccalini politico, utilizzabile nella propaganda antispagnola del cardinale, non ci devono ingannare. Il pubblico francese poteva leggere i *Ragguagli* in lingua originale, giacché ogni gentiluomo e ogni gentildonna della società colta conoscevano allora l'italiano, che fra il 1620 e il 1630 era ancora, occorre ribadirlo, la seconda lingua europea della Repubblica delle Lettere dopo il latino.

I *Ragguagli* segnano di fatto un momento capitale nella storia letteraria europea, ma quella francese, troppo chiusa nell'esagono nazionale, li ha sistematicamente ignorati. Fuori della Francia, le due «centurie» di Boccalini continuarono a

essere oggetto di frequenti riedizioni in italiano e in traduzione fino al tardo Settecento.

Gli scrittori di professione francesi non furono da meno nel conquistarsi il favore del pubblico colto. Numerosi testi fondamentali della critica letteraria francese, alcuni precedenti alla disputa propriamente detta – come *Le Voyage de Mercure* e *La Nouvelle allégorique ou Histoire des derniers troubles arrivés au royaume d'Eloquence* di Antoine Furetière, pubblicati rispettivamente nel 1655 e nel 1658, e *Le Parnasse réformé* e *La Guerre des auteurs anciens et modernes* di Gabriel Guéret, apparsi nel 1668 e nel 1671 –, altri usciti quando già la disputa si era scatenata – come l'*Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes* di François de Callières (1688) e *Le Voyage du Parnasse Ai* Limojon de Saint-Didier (1716) – riprendono lo stesso schema narrativo eroicomico e allegorico che aveva costituito la novità e determinato il successo dei *Ragguagli di Parnaso*. Anche in Inghilterra Boccalini avrà imitatori. Il più brillante tra questi sarà Jonathan Swift. Il libello che segnerà la sua entrata nella disputa degli Antichi e dei Moderni, *La battaglia dei libri* – del 1697 –, è costruito sul modello boccaliniano.[31]

Nei *Ragguagli*, «commedia in cento atti diversi», serie discontinua di racconti di tenore e ampiezza assai diseguali, soltanto la disposizione scenica non cambia, perlomeno in primo piano: tutto si svolge in uno scenario bttizio, allegorico, utopico, situato in una Grecia leggendaria, sulla cima del monte Parnaso, dove sorge un paesaggio urbano formato dal palazzo, dai templi e dalla capitale del regno di Apollo. Qui, circondato dalle nove Muse, il dio della poesia e della musica regna da re filosofo. È assistito da consiglieri che compongono al tempo stesso un'accademia, un senato e una specie di tribunale sovranazionale. In tale assemblea siedono fianco a fianco, e su basi di parità, i grandi autori antichi e moderni, e questo tribunale ha giurisdizione su tutte le questioni e su tutti i dibattiti – tanto letterari quanto filosofici e politici – che infiammano le corti, le accademie, i diplomatici e i letterati

dell'Europa contemporanea. Spesso scoppiano dispute, oggetto di vere e proprie tenzoni oratorie. Ma Apollo arbitra, ed è lui che ha sempre l'ultima parola. Egli incarna lo spirito e il giudizio, *X ingenium* e il *judicium* indipendenti che la Repubblica delle Lettere possiede collettivamente in virtù del pendolarismo, di cui essa sola è capace, tra l'Antichità e l'attualità, tra i grandi spiriti che hanno trionfato sul tempo storico e gli spiriti d'oggi che ancora devono dibattersi tra i suoi gorghi perigliosi.

Boccalini in persona, il «Menante», il «Portavoce», il «Narratore», redige le effemeridi di questa Corte immaginaria e rende pubbliche le decisioni di Apollo. Un'estetica della discordanza e del capriccio – una forma superiore di giornalismo, si potrebbe persino dire – presiede alla composizione del testo, molto libera. Mercurio, messaggero, interprete, diplomatico di Apollo, è sempre in missione per suo conto. Questo ruolo da lui recitato nei *Ragguagli* suggerirà di dare il suo nome ai primi «periodici» della nascente stampa letteraria: «Mercure français», «Mercure galant».

L'unico filo conduttore dei *Ragguagli è* dunque l'allegoria del Parnaso, che dà corpo e visibilità al mito della Repubblica delle Lettere, quella comunità invisibile che trascende gli Stati nazionali, rispecchiando in certo qual modo la cattolicità della Chiesa romana. In questa invenzione umanistica, le cui radici affondano nella cosmologia e nell'astrologia del Rinascimento,[32] la montagna dove il poeta greco Esiodo aveva situato la sede di Apollo e delle Muse, all'inizio di *Le opere e i giorni*, è insieme fuori del tempo, al di sopra del tempo e nel tempo, così come l'Europa di quell'epoca. Questo permette a Boccalini sapidi effetti cronologici: dal panoramico punto di vista del Parnaso, il passato è contemporaneo del presente e il presente contemporaneo del passato. Nella corte-accademia di Apollo sono riuniti celebri autori antichi e moderni, e questa coesistenza è particolarmente propizia al paragone, al dialogo, alla disputa, persino al duello. Certi *Ragguagli* sono già dei «dialoghi dei morti», genere che i Moderni italiani derivano

dal greco Luciano, e che due protagonisti della disputa francese, Fontenelle e Fénelon, introdurranno in Francia.

Nel 1606, allorché il grande erudito neostoico Giusto Lipsio muore ad Anversa, alla corte-accademia di Apollo, presenti i suoi due padrini Seneca e Tacito, gli viene tributata una solenne accoglienza. Durante la cerimonia Pausania, il geografo e viaggiatore greco del II secolo, pronuncia un discorso di ammissione che strappa le lacrime a tutti i greci presenti: Aristotele, Platone, Demostene, Pindaro. L'oratore dapprima evoca l'attuale condizione della Grecia, ridotta a un cumulo di rovine, alla barbarie e alla schiavitù, in terribile contrasto con lo stato in cui l'aveva conosciuta quando ne aveva fatto la descrizione, la *periegesi*: prospera, popolosa, libera, traboccante di grandi spiriti e di eroi. Poi evoca le Fiandre contemporanee, da cui proviene Lipsio, che lui aveva conosciuto deserte, miserabili, selvagge, mentre adesso, con le loro splendide e industriose città, le brillanti università, sono diventate un luogo eminente delle lettere latine e greche.[33] Questo discorso pronunciato da Pausania, bell'esempio di coscienza storica umanistica, relativizza la grandezza e la decadenza, mette in guardia l'immaginazione contro qualsiasi illusione di progresso lineare e automatico. Ma ammette anche una trascendenza dello spirito, il solo a trionfare sulle cicliche vicissitudini della fortuna e sulle sorprese della storia umana.

Ma ecco che in seguito a questa splendida cerimonia di ammissione accademica scoppia uno scandalo. Giusto Lipsio, autore di *Politicorum sive civilis doctrinae libri sex* – vero mosaico di sentenze politiche tratte da Tacito –, si sente autorizzato ad accusare lo storico romano di aver messo in dubbio la bontà della Provvidenza divina in un passo delle sue *Historiae*. Tacito si difende da filologo. Basandosi su altri luoghi della propria opera ristabilisce il senso esatto del passo contestato. Lipsio è costretto a riconoscere il proprio errore, e di fronte ad Apollo ammette che il pensiero all'origine delle *Historiae* e degli *Annales* è di ben altra profondità rispetto a quello di un grammatico e glossatore moderno (nel senso peggiorativo che Montaigne dava a questo termine) quale egli

riconosce di essere. E la riconciliazione tra Giusto e Tacito verrà sancita poco più avanti, nella stessa centuria.[34]

Questo dialogo tra un grande Antico e un grande Moderno si risolve in una clamorosa vittoria dell'Antico. Altri *Ragguagli* offrono poi tutti gli elementi di un parallelo fra Tacito e Machiavelli. Tacito è certamente l'autore più spesso citato ed evocato nei *Ragguagli*. Machiavelli è presentato in due di essi, dove non fa una buona figura.[35] Per il moderno autore del *Principe* il confronto è schiacciante. Machiavelli ha indubbiamente compreso la lezione di Tacito, ma difetta della «grandezza d'animo» e della generosa melanconia dell'implacabile storico di Tiberio e di Nerone. Dell'amara lucidità insegnata da Tacito riguardo alla viltà umana e alla violenza dei tiranni, l'autore del *Principe* ha fatto una ricetta di tirannia avidamente attuata in seguito dai principi cristiani e moderni.

Altro esempio di «dialogo dei morti»: una violenta disputa sorge tra Giovenale e Francesco Berni, brillante autore satirico italiano del Cinquecento. Per quanto spronato da Orazio, Giovenale, che non si lascerebbe impressionare da nessun autore romano, rifiuta ostinatamente di affrontare in duello il suo collega moderno. Alla fine Giovenale fornirà a Orazio la spiegazione di quella sorprendente codardia: non è lo spirito di Berni che egli teme (è troppo conscio della superiorità dei propri versi sulle frecciatine avvelenate dell'italiano), ma è sconcertato dagli eccessi di violenza malvagia e *ad hominem* ai quali può giungere il Berni, che rivelano il grado di corruzione in cui quello spirito moderno e la sua epoca sono caduti.[36]

In un'altra scena d'apertura dei *Ragguagli* si vede il più grande architetto moderno, Michelangelo, eseguire prospetti, come uno studente, davanti alle rovine della casa di Seneca, trasportate insieme al suo proprietario sulle pendici del Parnaso. Il celebre autore degli *Hieroglyphica* Pierio Valeriano, contemporaneo e amico di Michelangelo, passando di lì si meraviglia che questi perda il suo tempo a disegnare quei resti informi. Michelangelo gli risponde che per gli

«intendenti dell'arte» quei ruderi, che al profano non dicono niente, sono quelli di una dimora che Vitruvio ha giudicato degna delle sette meraviglie del mondo: per chi sa guardare, quelle rovine rivelano i segreti di una grande arte scomparsa.[37] Charles Perrault e suo fratello Claude – il quale tradusse e commentò il trattato di architettura di Vitruvio nel 1673 (2ª edizione, molto ampliata, nel 1684), faranno del loro meglio, all'epoca di Luigi XIV, per convincere i contemporanei che l'architettura francese, sotto il gran re, non ha avuto altri rivali se non quella degli antichi romani, rispetto alla quale ha però guadagnato incomparabili vantaggi.[38]

Nonostante tutto l'Antichità, nei *Ragguagli* come nei *Saggi* di Montaigne, non è affatto un'età dell'oro. Ha messo a morte Socrate, ha avuto dei Tiberio e dei Nerone. Lo stesso Augusto non è una figura esemplare: un «ragguaglio» è dedicato a dimostrare come la fama di clemenza che il primo imperatore romano si è costruito sia riuscita a nascondere alla posterità la sua ferocia vendicativa di despota. Nello stesso «ragguaglio» della seconda «centuria» Boccalini fa poi un paragone tra Augusto ed Enrico IV. Il re di Francia, che seppe mettere fine a una guerra civile senza esercitare la vendetta, è posto molto più in alto del primo imperatore latino.[39] L'ironia di Boccalini in questo caso è tipica del suo stile: Apollo nega a Marc-Antoine Muret il permesso di fare l'elogio della clemenza di Enrico IV. Il motivo? Perché in realtà questo re, spiega Apollo, è stato il più feroce di tutti i principi, ancora più feroce di Augusto. Si è crudelmente vendicato dei suoi nemici con l'incredibile eccesso della sua generosità e della sua clemenza, facendoli sprofondare in una rabbia umiliante peggiore della morte.

Non è dunque l'Antichità in sé che interessa Boccalini, bensì gli spiriti forti e liberi di allora, che furono superiori alla propria epoca, e che a tutte le generazioni successive possono insegnare come passare attraverso un'età del ferro dignitosamente e con gli occhi aperti. La grandezza d'animo, inseparabile dall'amore per la libertà, è diventata molto più rara nell'età moderna, e questo era anche uno dei Leitmotiv

dei *Saggi*. Boccalini ha un'alta stima del signore de La Trémoille, esponente di uno dei più antichi lignaggi di Francia, che nel XV secolo, a suo dire, rinunciò clamorosamente e provocatoriamente alla propria nobiltà. La spiegazione che egli dà di questo gesto inaudito è di quelle che sarebbero piaciute, nel secolo seguente, al duca di Saint-Simon: La Trémoille voleva protestare simbolicamente contro la politica della monarchia francese, che umiliava la nobiltà che serve i suoi re pagando con il proprio sangue, a vantaggio del borghese arricchito che acquista cariche e titoli vacanti.[40] Nell'Antichità la tirannia era una mostruosità, un segno di decadenza controcorrente rispetto all'ammirazione unanimemente tributata alla grandezza d'animo e alle virtù eroiche. Nei tempi moderni, una tirannia strisciante tende a diventare la norma, piega un'umanità avvilita a quella che La Boétie chiamava *la servitù volontaria*. Quindi nei tempi moderni la fierezza e la generosità nobili sono diventate eccezioni, che si attirano persecuzioni tanto più aspre. Tutto questo fa dei tempi moderni un'età ferrea di un genere nuovo, in cui il sarcasmo, l'ipocrisia e la crudeltà malvagia superano in raffinatezza tutto quello che l'Antichità aveva conosciuto. I letterati moderni, il cui spirito è in grado, dal Rinascimento, di pendolare tra l'Antichità e l'Età moderna, sono dunque tenuti a una vigilanza, a un'acutezza e a una lucidità estreme, alla scuola dei loro pari dell'Antichità, poiché non vogliono che si spenga in loro e intorno a loro la cognizione e il coraggio della libertà.

Il Parnaso allegorico di Boccalini non potrebbe figurare su nessuna carta geografica, né su una cartina storica della Grecia antica né su una documentaria della Grecia di quell'epoca, diventata schiava dell'Impero ottomano. Il Parnaso è un luogo immaginario, un ponte tra il Cielo, dove si decidono i destini, e la Terra, dove gli uomini devono scegliere tra libertà e schiavitù, verità e illusione. Ma grazie al potere della finzione questo luogo intermedio è in costante comunicazione con l'insieme dell'Europa contemporanea; il dio Mercurio, che sovrintende alle Poste di Apollo, mediante un traffico incessante di corrieri permette agli abitanti del Parnaso di

essere informati sulle ultime notizie – tanto letterarie quanto politiche e militari – dalle capitali europee; Apollo dispone per di più di una sorta di esercito di caschi blu, che convoca e scorta gli accusati davanti al suo tribunale, e che può persino inviare spedizioni punitive per eseguire sul posto le sue sentenze. Il Parnaso è un'allegoria della Repubblica delle Lettere. I suoi giudizi imparziali non hanno altro potere se non quello della parola, sono esecutivi solo nella finzione.

Nel ragguaglio LXXVII della prima centuria Apollo, dopo un'indagine sulla corruzione del secolo presente, riunisce un'assemblea generale per la riforma dell'universo. I sette savi della Grecia e i filosofi romani espongono a turno la propria interpretazione dell'attuale disordine e le loro proposte di riforma, che però vengono respinte tutte una dopo l'altra, in quanto inattuabili o ancora peggiori del male. L'intera discussione ha per tutto risultato l'ironico decreto secondo il quale, d'ora in avanti, i mercanti abusivi di lupini e di giuggiole dovranno servirsi, per la loro clientela, di misure meno minuscole e meno ingannevoli. La crisi di melanconia in cui precipitano i savi riuniti da Apollo durante l'approfondito esame dei vizi delle società politiche moderne — principi e popoli – si risolve in un atto di irrisione, peraltro accolto dalla folla con vivo entusiasmo e grande sollievo.

Nella sua avvertenza «a chi legge» Boccalini si rivolge, in italiano, a un pubblico che definisce di «curiosi virtuosi» e «voraci ingegni». Tanto voraci quanto raffinati, sono veri gastronomi di libri, il cui gusto, esercitato nel severo studio dei classici della scienza (Aristotele e Ippocrate), della storia (Tito Livio e Tacito) e della poesia (Omero e Virgilio), richiede, per il loro svago, «di veder nelle altrui nuove e capricciose composizioni, meschiato il serio col piacevole».[41] Boccalini non si rivolge ai «pedanti», che ai suoi occhi sono la stupida e servile caricatura del «virtuoso». Questa distinzione è essenziale, e permette di comprendere perché nella disputa francese, in cui i Moderni si sono sforzati di identificare gli Antichi con i «pedanti», furono in realtà gli Antichi – Boileau e Swift, Racine e La Fontaine – ad avere spesso l'ultima

parola, conquistando più di una volta alla loro causa gli amanti della risata. Gli Antichi erano, nel senso di Boccalini, «virtuosi», non meno radicati nel proprio tempo dei loro avversari che si pretendevano «Moderni», ma con il vantaggio di basarsi sulla provata esperienza dell'Antichità per interpretare il proprio tempo senza esserne ingannati.

Boccalini non esita a paragonare l'invenzione nuova e dilettevole del suo giornalismo politico-letterario – che può godere di una vasta diffusione grazie alla moderna meraviglia della stampa – alle grandi scoperte di Colombo e di Vespucci. In lui il senso storico della differenza tra Antichità ed Età moderna è tanto più acuto in quanto stimola la sua ironia. Egli apprezza pienamente i vantaggi pratici delle novità introdotte dai Moderni. Ma la differenza non comporta alcuna superiorità. L'Antichità non è stata esente dal terrore politico che turba l'epoca presente. In compenso alcuni «ragguagli», dando prova d'imparzialità, mettono in evidenza gli effetti perversi delle invenzioni moderne: la stampa favorisce la proliferazione di libri inutili o nocivi; l'invenzione della polvere da sparo indebolisce e addirittura minaccia di render vano l'ardimento della nobiltà di spada.

Quando i «virtuosi d'Italia» del Parnaso si coalizzano per chiedere ad Apollo di abilitare la «bellissima lingua italiana» a trattare di filosofia e di scienza, queste stesse discipline, assumendo l'aspetto di allegorie, si ribellano e rifiutano la vergogna di lasciarsi ridurre alle «insipide circonlocuzioni» dell'italiano. Viceversa spetta a un italiano, Alessandro Piccolomini, il compito di rifiutare, questa volta per il bene della lingua letteraria italiana, la sua invasione da parte della terminologia tecnica e astratta dei filosofi e degli scienziati. Apollo respinge gli sfrontati postulanti.[42] Contrariamente ai francesi, gli italiani del Seicento continuano ad adattarsi, come Montaigne, al bilinguismo: il latino dotto è sostenuto, non già sostituito, dal «volgare illustre» fondato da Dante.

Allo stesso modo, quando «un molto famoso letterato» viene a presentare ad Apollo un'orazione «in lode del presente secolo», Sua Maestà delfica confuta e respinge questa forma di

piaggeria demagogica.[43] Questo Perrault ante litteram sosteneva, nel suo discorso accademico, che da qualche tempo, secondo la sua esperienza diretta presso alcune Corti europee, «nel Mondo sia cresciuta la bontà, la pietà e ogni sorte di virtù», tanto che il genere umano poteva ormai credere che «quella felicissima età dell'oro, che colma di tutta le più squisite delizie da famosi poeti è stata cantata, molto fosse vicina». Al che il dio ribatte: sino a che non si è visto l'interno del proprio secolo con occhiali politici, costruiti nell'officina di Tacito e più acuti dell'occhio di lince, è possibile che le apparenze inducano a conclusioni così ingenue. In realtà non appena si inforcano quegli occhiali bisogna arrendersi all'evidenza: l'età contemporanea è quella dell'ipocrisia raffinata, l'esterno ostenta il contrario dell'interno.

Alla fine dell'assemblea generale per la riforma universale i savi convocati da Apollo, a corto di argomenti, fanno comparire il Secolo, per ottenere da lui la soluzione del loro rompicapo, ma si accorgono che quel vecchio apparentemente florido è interamente e artificiosamente costruito con spessi strati di belletto: una volta rimosso questo, non rimane che uno scheletro, il quale è la sua verità e la sua vanità.[44]

Così, non appena fornito degli occhiali che Apollo gli ha calcato sul naso, lo sbrigativo e ottimista conversatore perde immediatamente le proprie illusioni. Questo secolo, è costretto a concludere, somiglia a quello che aveva visto Tacito: «Un mondo pieno di ostentazioni e d'apparenza, con pochissima sostanza di bene e di vera virtù: dove numero grande d'uomini sono foderati d'una finta semplicità, vestiti della falsa alchimia di una apparente bontà, ma pieni d'inganni, di artifici, e di macchinazioni: dove ad altro più non si studia che a cercar d'ingannare il compagno, e co' falsi pretesti di santissimi fini ne' baratri di sceleratissime imprese aggirar il suo prossimo».[45] È chiaro che per Boccalini il cannocchiale di Galileo non sostituirà mai gli occhiali di Tacito. Questi aprono gli occhi allo spirito riguardo alla corruzione degli uomini, quello alimenta la sua curiosità sul meccanismo dell'Universo.

Con piccoli tocchi successivi, mescolando il serio e il faceto, l'erudizione sorridente e le ultime notizie del giorno, Boccalini desta il suo lettore a una sorta di aspra «gaia scienza» molto simile a quella insegnata dal Montaigne dei *Saggi* e dal Giusto Lipsio delle *Centurie* di lettere latine, una «gaia scienza» dell'aristocrazia colta, che deve orientare, in una nuova età ferrea, la prudenza della Repubblica internazionale delle Lettere, e che consiste nell'adattare alle cose presenti, riconosciute nella loro specifica e inedita realtà, ciò che i grandi antichi ci hanno insegnato sulla natura dell'uomo, animale politico, sempre ricco d'inventiva nel male che fa a se stesso, ma anche animale cosmico, il cui spirito può elevarsi alla conoscenza delle stelle e alla libertà interiore.

Il profilo dell'Antico disegnato da Traiano Boccalini ci permette di evitare tutti i luoghi comuni accumulati a proposito degli avversari dei Moderni durante la disputa francese: erudito senza essere pedante, ingegnoso e virtuoso senza dipendere dalla moda, vivace e divertente senza essere superficiale, tanto più libero e indipendente in quanto non si propone di provocare o di adulare. In Boccalini per di più questa spiritualità di letterato erudito alla prova della terra non è intaccata dal benché minimo amor proprio nazionale e si adegua perfettamente al bilinguismo latino-volgare, e anche a un plurilinguismo europeo. Né è irrigidita dall'antitesi che renderà i Moderni della disputa francese elogiatori incondizionati dell'attualità, in opposizione alla caricatura che essi hanno fatto degli Antichi, visti quali elogiatori incondizionati del passato. Questa ironia melanconica dell'intelligenza colta, la sua grandezza d'animo e la sua indipendenza saranno compromesse anche in Italia, nella generazione seguente, da scrittori meno capaci di tale scettico e stoico distacco.

4. *La disputa in Italia e in italiano: «La secchia rapita» di Alessandro Tassoni*

All’inizio del Seicento il declino di Lione aveva fatto di Parigi il principale centro editoriale, fuori d’Italia, della letteratura in lingua italiana. A Parigi, ad esempio, furono pubblicate fra il 1620 e il 1630 diverse importanti opere del grande attore e drammaturgo italiano Giambattista Andreini, capo dei Fedeli, celebre gruppo della Commedia dell’Àrte: proseguiva così la tradizione che, dal tempo di Caterina de’ Medici, faceva della Corte francese l’ospite per eccellenza del teatro italiano all’estero. Sempre a Parigi

Giambattista Marino, che dal 1615 godeva di una pensione della famiglia reale francese, pubblicò nel 1623 il suo poema più ambizioso, l’*Adone*. La tradizione inaugurata nel Cinquecento da Francesco I – il quale aveva invitato a Parigi il fiorentino Luigi Alamanni e l’aveva eletto suo poeta laureato — proseguiva quindi intatta sotto Maria de’ Medici e Luigi XIII. Fu ancora a Parigi che uno dei più celebri letterati italiani, Alessandro Tassoni, di nobile famiglia modenese ma allora residente a Torino, nel 1622 — un anno prima dell’*Adone* di Marino – pubblicò sotto pseudonimo il suo capolavoro, il poema eroicomico *La secchia rapita*.[46] Tassoni si era fatto numerosi nemici in Italia a causa dei suoi dubbi sulla fisica di Aristotele, delle sue riserve sulla perfezione dei poemi omerici, delle sue *Considerazioni critiche* su Petrarca e della sua dichiarata ostilità alla dominazione spagnola. Tutto questo gli valse, a posteriori, la fama in parte usurpata di Moderno.

Nel 1624 usciva la prima edizione italiana della *Secchia rapita*, in cui figurava il nome dell’autore. Questi era stato rassicurato dal successo ottenuto dal suo poema in Francia, e dall’immediata risonanza di quel successo in tutta Europa. Tassoni aveva creato un genere nuovo: l’epica alla rovescia, l’ombra dell’ombra dell’epica antica, proiettata sullo schermo comico e prosaico della vita moderna. Un genere destinato a un grande avvenire nella letteratura francese ed europea. Uno dei due grandi protagonisti della disputa francese, Nicolas Boileau, pubblicherà nel 1674 un poema eroicomico, *Le Lutrin*, ispirato alla *Secchia rapita*. Il maggiore dei fratelli

Perrault, Pierre, gli replicherà nel 1678 con una traduzione francese in prosa del poema di Tassoni, preceduta da una prefazione in cui, senza nominarlo, attacca Boileau insieme a quegli Antichi che nella sua *Arte poetica* si ostina a proporre come modelli, in modo offensivo e umiliante, alle lettere francesi moderne. Alla polemica a favore dei Moderni Pierre Perrault unisce lunghe riflessioni sulla traduzione, che secondo lui dispensa i suoi contemporanei dall'occuparsi dell'Antichità, giacché nello specchio della traduzione il pubblico moderno può farsi un'idea più che sufficiente delle opere antiche e straniere, senza doverle leggere nella lingua originale. Tradurre richiede metodo: bisogna adattare l'originale al «buon gusto» moderno. Esattamente il contrario di quanto proporrà M.me Dacier allorché tradurrà l'*Iliade* nel 1711. La disputa degli Antichi e dei Moderni racchiude in sé anche una disputa della traduzione.

Un altro dei protagonisti della disputa di Omero, l'inglese Alexander Pope, tra il 1712 e il 1714 comporrà e pubblicherà, sulle orme di Boileau, un'altra celebre imitazione della *Secchia rapita*: *The Rape of the Lock*.[47]

Charles Perrault, accanito avversario di Boileau nella disputa, aveva iniziato la sua carriera letteraria nel 1653 con una parodia *dell'Eneide: Les Murs de Troie,* scritta insieme a un altro dei suoi fratelli, Claude. Un abisso separa l'epica alla rovescia, genere inventato da Tassoni, dalla parodia dell'epica omerica o virgiliana quale fu praticata da Charles Perrault. L'epica alla rovescia dà un giudizio amaro sui tempi moderni, orbati della grandezza d'animo e dell'eroismo che rendevano l'epica verosimile agli occhi degli Antichi. La parodia dell'epica antica, invece, relega il mondo morale di quella nella sfera arcaica delle finzioni ingenue e grossolane; vuole mondare la ragione moderna da questa superstizione antica: la grandezza e l'indipendenza personali comuni al poeta e ai suoi eroi.

La questione dell'epica, indissolubile da quella della grandezza d'animo e del sublime, è al centro della disputa degli Antichi e dei Moderni in Italia come in Francia.[48] Per

Tassoni, come più tardi per Boileau, la tendenza antiepica, antieroica e comica dell'epoca moderna non annulla affatto il valore di riferimento ideale e la funzione di pietra di paragone del giudizio morale ed estetico che l'epica antica continua a proporre. Ma Tassoni non ha la stessa intolleranza di Boileau per i poemi epici del Rinascimento italiano, l'*Orlando furioso* dell'Ariosto e la *Gerusalemme liberata* del Tasso. Ai suoi occhi questi capolavori recenti sono paragonabili ai poemi epici antichi, e sotto certi aspetti persino superiori, per la loro estetica della diversità e il raffinato sentimento dell'onore. L'aristocrazia del Rinascimento, alla quale per nascita e per gusti egli si riallaccia, aveva per lui tratti di raffinatezza che mancano all'aspra grandezza d'animo degli eroi epici dell'Antichità: l'eleganza, la galanteria, il sorriso, lo spirito. Ma questa grazia di danzatori, questa «sprezzatura» – conquista incontestabile del Rinascimento — si sta tramutando in smorfia nell'etichetta delle Corti assolutiste, dove solo l'ipocrisia e i bassi intrighi procurano il successo. La crisi dell'aristocrazia europea, manipolata dalle monarchie assolute e soggetta ai pessimi costumi che regnano nelle loro Corti, ha soffocato l'ispirazione che aveva permesso all'Ariosto di scrivere l'*Orlando furioso* e al Tasso la prima versione della sua *Gerusalemme*. Quanto a Tassoni, dopo le amare umiliazioni subite nella sua carriera di uomo di Corte sceglierà l'esilio volontario; vivrà i suoi ultimi anni, i più felici, nella solitudine di una villa di campagna nei dintorni di Roma, dove si accontenterà, come Orazio, di «coltivare il proprio giardino». E qui s'impone il confronto con il francese Guez de Balzac, che sotto Richelieu subì una delusione del tutto analoga e si ritirò anch'egli in campagna, nel suo castello delle Charentes.

Se, al contrario, per un servitore zelante e fortunato della monarchia amministrativa quale Charles Perrault l'epica antica ha fatto il suo tempo, se l'ammirazione che si continua a tributarle è pura superstizione, è perché il secolo in cui egli vive rappresenta un progresso incommensurabile sull'Antichità: un progresso non soltanto politico, come dimostrano la luce emanata dal sole di Luigi il Grande e lo

splendore di Versailles, ma anche amministrativo, tecnico, scientifico e, di conseguenza, morale e letterario. L'opposizione morale e metafisica fra i due punti di vista è radicale.

Vale dunque la pena di indugiare un poco sulla *Secchia rapita*, il primo capolavoro europeo dell'epica alla rovescia. Tanto più che Tassoni è anche autore del primo «paragone» sistematico tra Antichi e Moderni, scritto e pubblicato nel 1620, tre quarti di secolo prima dei *Parallèles* di Perrault. Il poema, così come quel saggio comparativo, è un prodotto della disputa, una manifestazione del suo agire all'interno della Repubblica delle Lettere. Ma è una manifestazione italiana. Al pari di Boccalini, Tassoni non si limita a prefigurare l'atteggiamento letterario e morale dei protagonisti francesi della disputa. Vi è una differenza di punti di vista: migliori filologi, migliori filosofi, migliori storici di quanto saranno i francesi, questi italiani hanno una coscienza più profonda di che cosa sia in gioco in quel dibattito interno al Rinascimento. Così mettono sapientemente in luce quello che viene taciuto o posto in secondo piano da Antichi e Moderni della disputa francese, meno direttamente legati al Rinascimento, e soprattutto molto più «impacciati», come dice La Bruyère, dallo Stato assolutista al quale sia gli uni che gli altri sono soggetti senza via d'uscita: né Boccalini né Tassoni si devono preoccupare, come Racine e Boileau, di tributare a un re lodi che possano sfidare il tempo come i capolavori della letteratura antica.

Il soggetto della *Secchia rapita* è tratto da Tassoni dalla cronaca medioevale della sua città, Modena, di cui egli stesso fu tra l'altro un eccellente storico. Nel XIV secolo una spedizione di bolognesi, ritirandosi dopo un attacco a sorpresa alla vicina e rivale città di Modena, si era portata via, come se fosse un grande trofeo, un secchio, un semplice, vile secchio di legno cerchiato di ferro, che era appeso al di sopra di un pozzo, e che uno degli assalitori aveva staccato e rubato dopo essersi dissetato. A Bologna la «secchia rapita» era stata accolta da clero e popolo con manifestazioni di entusiasmo, e

trionfalmente sistemata in cima al campanile della cattedrale di San Petronio. Tale è la moderna Elena di una moderna guerra di Troia tra Bologna e Modena. I modenesi, umiliati, giurano di vendicare l'atroce offesa. Le due città si trovano degli alleati. Le battaglie si susseguono, l'una più picaresca, violenta e incerta dell'altra, sino a che, grazie alla mediazione di un legato pontificio, con gran fatica si ristabilirà la pace tra i vicini nemici. Nel frattempo i modenesi si dimenticano del loro secchio, che rimane quindi appeso in cima al campanile di Bologna, dove lo si poteva ancora vedere al tempo di Tassoni, mezzo marcio e arrugginito.

Questa guerra alla Picrochole, disputa di campanile ma anche sanguinosa vendetta, è raccontata con tono eroico in una lingua in cui la parodia di formule e luoghi comuni epici, in particolare dell'intervento degli dèi antichi, si accompagna alle parole e alle espressioni squisitamente prosaiche dei dialetti di Bologna e di Modena. Un sapore pungente di meraviglioso grottesco emana da questo racconto in «ottava rima», il metro epico italiano, dove la «sprezzatura» e l'«ingegno» aristocratici dell'autore si riflettono alla rovescia nell'agitazione comica e a talvolta scurrile di quelle battaglie e deliberazioni da straccivendoli. Proprio la grande differenza di valori che il poeta Tassoni riesce a far percepire tra il ricordo del mondo epico dell'Antichità e del Rinascimento e la sua disincantata esperienza di un'Italia di campanili fa della *Secchia rapita* un'invenzione molto originale, autenticamente «moderna», opera di un'immaginazione supremamente ironica e di un'intelligenza davvero ambivalente, in bilico tra una memoria letteraria che la mantiene in presenza di una fantasia eroica intatta e la lucida consapevolezza della pesantezza prosaica di un mondo senza eroi. E da questo confronto risulta una bizzarria stridente, dolorosa pur nel riso. Sembra già di udire le melanconiche dissonanze dello *Spleen di Parigi* di Baudelaire.

5. *La disputa in Italia e in italiano: i «Pensieri» di Alessandro Tassoni*

Due anni prima della pubblicazione anonima a Parigi della *Secchia rapita*, nel 1620 Tassoni aveva fatto uscire a Carpi il decimo libro dei suoi *Pensieri*, che andava ad aggiungersi ai nove raccolti nella prima edizione del 1612, pubblicata a Modena. Questo nuovo, decimo libro si intitolava *Ingegni antichi e moderni*, ed era un ampio, sistematico paragone tra il «genio» dell'Antichità greca e romana e quello dell'Europa moderna. Un vero viaggio antropologico di andata e ritorno fra due stadi della storia dell'umanità, fra i quali Tassoni pone una parentesi di mille anni di oscurità e barbarie. Si tratta dunque di un campionato amichevole tra due squadre umane che si sono avvicendate dopo la notte millenaria iniziata con la caduta dell'Impero romano d'Occidente e conclusasi con il Rinascimento italiano. Ma durante quel lungo sonno la Bella addormentata nel bosco è molto cambiata. Tassoni ammette subito, citando Seneca, che «in ogni cosa, gli inizi sono sempre stati lontani dalla perfezione». In Europa vi sono stati due inizi, due sviluppi, due cicli storici: il greco-romano e «il nostro», quello che egli chiama anche, due secoli prima che Baudelaire introducesse questa parola nella lingua francese, la «modernità». Questo avvertimento di Seneca permette a Tassoni di istituire un «concorso», un «parallelo», un «paragone» imparziale e con pari opportunità tra i *risultati* di due sviluppi, di due lunghi cicli. Tassoni è del pari attento nel non cadere in un secondo pregiudizio, denunciato da un'altra sentenza antica tratta dal *Dialogus de oratoribus* di Tacito, che egli cita come un altro principio di imparzialità: «Per un difetto della perversità umana, le cose antiche sono sempre state lodate e le presenti disprezzate». Montaigne si era sempre guardato dal pericolo rappresentato da questo pregiudizio, epurandolo risolutamente dalla propria indagine. Aveva infatti scritto nei *Saggi*, libro II, 13: «Chi vide mai vecchiaia che non lodasse il tempo passato e non biasimasse il presente, incolpando il mondo e i costumi degli uomini della sua miseria e della sua pena?».[49] Il suo dialogo con le grandi anime

dell'Antichità si basava su ben altri argomenti che quelle geremiadi. Tuttavia è in lui che Perrault vedrà l'energia degli Antichi, pur adottando da parte sua il pregiudizio esattamente opposto, che costringe i contemporanei a una meccanica solidarietà con la propria epoca e a considerarla obbligatoriamente, con un entusiasmo di circostanza, come l'estrema perfezione del progresso dei lumi.

Il «paragone» di Tassoni è tutto il contrario di un esercizio di narcisismo contemporaneo, e a maggior ragione di un panegirico rivolto a un principe che dispensa ai suoi sudditi talento e sapere di caratura superiore. Ma questo ampio libro di *Pensieri* non è nemmeno la manifestazione di un masochismo senile che opponga a un'età ferrea contemporanea un'età aurea scomparsa. È un esercizio di ironia socratica e al tempo stesso di scetticismo retorico, che relativizza il genio dell'Antichità paragonando i suoi frutti ai risultati incontestabili del genio della modernità, ma che viceversa relativizza anche i successi dei Moderni opponendoli al non meno incontestabile bilancio degli Antichi. I principi francesi della Repubblica delle Lettere di quella generazione – Peiresc, i frequentatori del circolo dei fratelli Dupuy a Parigi – condividevano ancora quella prospettiva di antropologia storica e comparativa, improntata a distacco e ironia, che evitava di cadere in due ingenuità e due fanatismi pedanti: quello della perfezione assegnata al passato e quello che attribuisce la stessa perfezione, per una vera ipertrofia dell'amor proprio, a tutto ciò che è contemporaneo.

Nei suoi «paralleli» tra il genio antico e il genio moderno Tassoni percorre in successione tutte le discipline dell'enciclopedia del Rinascimento: dalla grammatica fino alla cosmografia, passando per la dialettica, la teologia, la filosofia naturale, la medicina, la filosofia morale, la politica, il diritto, l'arte militare, l'equitazione e il sistema postale, la poesia, l'eloquenza, l'agricoltura, l'architettura, l'abbigliamento, la scultura, la pittura, la tessitura, la matematica, l'aritmetica e l'astronomia. Perrault, nei suoi *Parallèles*, sarà molto meno esaustivo. Una erudizione enciclopedica, ma perfettamente

assimilata e velata dal tono di civile e piacevole conversazione, affiora in questo grande pendolarismo tra Antichità ed Età moderna. Il cimento sembra volgere spesso a favore di quest'ultima, e dimostrare, se non la superiorità, almeno la competitività del genio dell'èra cristiana rispetto a quello dell'èra pagana.

Così Tassoni, trattando di filosofia morale, può affermare che il *bios philosophikós*, praticato fra gli Antichi da piccoli sodalizi riuniti intorno a un maestro, fra i Moderni è stato abbracciato da numerosissimi ordini religiosi tra loro molto diversi. Ci si può tuttavia domandare se questa crescita nominale e quantitativa sia davvero ai suoi occhi un grande progresso spirituale.

Nel capitolo sulla teologia Tassoni mette in risalto la straordinaria fecondità di questa disciplina e il numero impressionante di suoi maestri fra i Moderni, in virtù della creazione di università e di facoltà di teologia sconosciute agli Antichi. Ma anche qui l'insistenza sulla quantità induce indirettamente il lettore a sospettare nell'autore un certo scetticismo.

Allorché affronta il tema della dialettica, Tassoni cita il Concilio di Ferrara-Firenze del 1437, dove i migliori ingegni della Chiesa latina e di quella d'Oriente discussero per mesi sugli articoli di dogma che li dividevano, ma anche, ai margini del Concilio, sulle discordanze dottrinali tra Platone e Aristotele. «Hanno con tutto ciò i nostri moderni» dice Tassoni «avuti suggetti anch'eglino, benché di numero inferiori, di prontezza e di vivacità d'ingegno da esser paragonati agli antichi». Quel Concilio fu in effetti l'apoteosi del giovane umanesimo italiano, e a giusto titolo Tassoni lo celebra come il momento decisivo in virtù del quale l'Europa abbracciò il «Rinascimento delle buone lettere».

Si ha però motivo di credere che egli scriva per lo più nel modulo di un'ironia e di una melanconia radicali. Il capitolo sulle monarchie è troppo breve per non nascondere parecchi dei suoi intimi sentimenti. Bisogna cercare altrove – nell'amarissimo *Discorso in biasimo alle lettere*, sulla

decadenza moderna delle lettere, che egli pubblicò nel 1624[50] — il suo vero giudizio, al quale ho già fatto cenno, sulla moderna crisi dell'aristocrazia e sulla corruzione dei caratteri e degli spiriti causata dal regime delle Corti assolutiste.

Nel primo capitolo politico del suo libro Tassoni si limita a opporre la tirannia degli imperatori romani, giunti al potere con colpi di Stato, alla legittimità dei monarchi e dei pontefici moderni. In teoria e virtualmente la legittimità dei sovrani suoi contemporanei e l'educazione cristiana loro impartita – timor di Dio, pietà, amore della pace e della giustizia – li rendono più gentili e più pacifici degli imperatori pagani. Era questa la tesi difesa dai teorici cattolici della ragion di Stato cristiana, in opposizione alla «ragion d'inferno» di Machiavelli. È questa virtualità nuova, moderna e cristiana che Fénelon cercherà di far passare dalla teoria alla pratica nella sua opera di educazione del duca di Borgogna, critica indiretta e radicale dell'arte di regnare machiavellica praticata, a suo avviso, dal cristianissimo Luigi XIV.

Ma come Fénelon più tardi, Tassoni non confonde l'ideale che viene proposto ai principi cristiani e moderni con il loro modo di metterlo in pratica. Nel capitolo dedicato alla milizia antica e moderna scrive: «I nostri principi, essendo cristiani e timorati di Dio, non si deve credere che le muovano mai [le guerre] se non giustamente». Qui l'ironia è evidente. Tassoni non mira a far prendere alla lettera il suo finto candore. Una simile strizzata d'occhio al lettore scaltrito proietta un'ambiguità generale su molte sue affermazioni favorevoli alla «modernità» politica e alle sue pretese morali. Lungo tutta la lettura dei suoi «paragoni» si è persino inclini a sospettare che, ai suoi occhi, la superiorità degli Antichi sui Moderni consistesse nel fatto che i primi, almeno, non si appagavano né di parole né dell'ostentazione di buoni sentimenti. Alla fine del capitolo sulle monarchie, afferma che gli imperatori antichi, più temuti che amati, erano più avidi di gloria, di animo più grande, e più infaticabili dei re moderni. La maggior parte delle volte, è vero, non erano altro che tiranni, ma almeno non lo nascondevano, e i loro storici non temettero

di descriverli freddamente come tali. Per Tassoni la religione è sempre una dimensione della politica. Il che rende assai equivoca la sua apologia – d'altronde assai intermittente – del «genio del cristianesimo». In politica gli alibi morali sbandierati in nome del cristianesimo hanno come corollario ipocrisie di inaudita raffinatezza, come quelle che verranno descritte nel 1641 da Torquato Accetto in una impietosa anatomia della tartuferia moderna intitolata *Della dissimulazione onesta*.

La domanda era già stata posta dal *Principe* di Machiavelli: il cristianesimo, religione dell'aldilà, non corrompe qualsiasi politica? Ecco come Tanti-Machiavelli protestante del Cinquecento, Innocent Gentillet, presentava la tesi del *Principe*:

«La religione pagana non prometteva la beatitudine se non a coloro che, avendo combattuto per il loro principe, il loro paese e la cosa pubblica, erano carichi di gloria e di onori mondani, mentre la religione cristiana promette la beatitudine agli umili e ai contemplativi, e a coloro che più disprezzano i beni e gli onori di questo mondo. Così (egli dice) accade che la religione cristiana abbia portato il mondo alla fiacchezza e alla debolezza che vediamo, consegnandolo in preda ai malvagi e ai barbari, che sicuramente possono manipolare i cristiani a loro piacimento, e sconfiggerli e soggiogarli, vedendo che la maggioranza degli uomini della cristianità, per seguire la strada del paradiso, è più disposta a ricevere colpi che a infliggerne o a vendicarsi. Ed è chiaro che se i cristiani ci appaiono effeminati e pusillanimi, ciò dipende solo dal fatto che essi apprezzano più il riposo ozioso e la vita contemplativa che la virtù attiva.

«Ecco la massima e le ragioni che quel disgraziato ateo ha vomitato nei suoi bei discorsi, per biasimare e coprire di disprezzo la religione cristiana». [51]

La sfida lanciata da Machiavelli all'epoca moderna ossessiona più che mai la Repubblica delle Lettere nel Seicento, sia sotto la forma attenuata del «tachismo», sia nel dibattito relativo alla «ragion di Stato». Nel *Principe*

Machiavelli presupponeva il paragone tra Antichi e Moderni al quale si era dedicato nei suoi *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*. Il segretario fiorentino credeva di poter leggere in forma immediata ed esplicita nello storico romano quello che non si trova nella maggior parte degli storici moderni: la verità della politica, ossia anche la verità umana nascosta e falsata dall'angelismo cristiano. Egli raccomandava per il suo principe – cosa che Tassoni si guarda bene dal fare – una grandezza d'animo imperiale all'antica, capace di imporre, con l'astuzia e con la forza, un ordine politico a sudditi moderni resi ingovernabili dalla morale cristiana, fatta per un altro mondo. Traiano Boccalini, nei suoi *Ragguagli,* era ancora più decisamente ostile di Tassoni al «rimedio» raccomandato da Machiavelli. I principi cristiani non avevano aspettato Machiavelli per applicare quel rimedio. Si comportavano da leoni nel momento stesso in cui ostentavano senza ritegno, da perfette volpi, una devozione e un attaccamento ai princìpi cristiani di cui i tiranni antichi non pensavano certo – e a ragion veduta – di valersi. È chiaro dunque come anche in autori prudenti il confronto con l'Antichità potesse portare a riflessioni «libertine» poco compatibili con la placida docilità dei sudditi verso il loro sovrano.

Piuttosto che incoraggiare il machiavellismo nei principi moderni, che vi sono fin troppo inclini, Boccalini preferiva preparare i suoi lettori a riconoscere gli alibi morali e religiosi sotto i quali quei principi sanno nascondere il loro rapace cinismo, e denunciava i re di Spagna, tipico caso di tirannia all'antica esercitata nel nome rassicurante del cristianesimo. E nei *Ragguagli* Boccalini non risparmiava neppure certi re di Francia. Uno di quei *Ragguagli*, ispirato ai *Mémoires* di Philippe de Commynes, mostra infatti nel superstizioso Luigi XI il prototipo del re machiavellico camuffato sotto una devozione ostentata, giacché con tranelli e crudeltà Luigi XI si è adoperato a perseguitare l'autorità e la libertà dei nobili del suo regno. La «modernità» politica, sia in Boccalini che in Tassoni – d'altronde entrambi apertamente antispagnoli –, non appare mai nella luce uniformemente radiosa in cui Perrault rappresenterà il secolo di Luigi il Grande.

Nell'altro capitolo politico dei suoi «paragoni» Tassoni tratta delle repubbliche antiche e moderne con una brevità allusiva, che invita una volta di più a interrogarsi sul suo pensiero recondito. Lo si direbbe già, fin nella discontinuità oracolare dello stile, un primo abbozzo dello *Spirito delle leggi* di Montesquieu. L'Antichità greca e romana, egli suggerisce, era fondamentalmente repubblicana, anche quando le sue repubbliche si erano corrotte in tirannie. La pietra angolare del genio antico è la grandezza d'animo, quella che Montesquieu chiamerà la virtù, facendone il principio fondante delle repubbliche. La Grecia e l'Italia, eredi nominali dell'Antichità, hanno ormai perso la forza della libertà, e sono cadute sotto il giogo turco. L'Età moderna ha il suo fulcro geografico altrove, in Francia, in Germania, in Spagna. Queste nazioni devono la loro civiltà a una forma di governo monarchica. Per Tassoni, come più tardi per Montesquieu, le monarchie hanno per sostegno (Montesquieu dirà: «per principio») l'onore nobiliare, ultima eco del principio di grandezza e di libertà della città antica. Ma i monarchi moderni tendono, per via della loro inclinazione alla tirannia, a umiliare e svilire quell'onore, contribuendo così alla decadenza del regime di cui sono a capo. Le rare repubbliche moderne (città anseatiche, Svizzera e Olanda) sono molto diverse dalle antiche (Roma e Cartagine, Atene e Sparta). Sono meno caratterizzate da «prudenza» e «virtù militare» e più da «sagacità e dottrina». Si dimostrano meno fiere e guerriere, propense come sono agli agi e alla pace. Non si dedicano prima di tutto all'arte militare, bensì al commercio, che suscitava il disprezzo dei cittadini delle repubbliche antiche. Tassoni non nasconde la sua curiosità per questa forma moderna e temperata del regime repubblicano. Quanto a Traiano Boccalini, i suoi *Ragguagli* tessono incessantemente l'elogio di Venezia. Cartesio, negli anni che seguirono la pubblicazione dei *Pensieri* di Tassoni, scelse di andare a vivere, scrivere e pensare in Olanda; nella sua corrispondenza, egli magnifica con entusiasmo la città di Amsterdam e il suo porto. I principi della Repubblica delle Lettere erano indubbiamente attratti dalla novità politica rappresentata dalle

piccole repubbliche commerciali. Il commercio marittimo, i legami che questo crea con il vasto mondo, la rete di scambi internazionali e mondiali che favorisce non possono che essere in sintonia con il *commercium literarium* della Repubblica delle Lettere. Il che non si concilia facilmente con la marcata simpatia che Tassoni dimostra anche per l'aristocrazia di spada e per la magnanimità e la magnificenza proprie dei nobili per nascita, che sono tanto il sostegno quanto la vittima delle moderne monarchie cristiane.

Questa simpatia prorompe nel capitolo sull'arte militare e in quello che egli dedica all'arte equestre. La contraddizione che emerge qui tra l'ammirazione per i costumi e la generosità dei nobili e la stima per le repubbliche commerciali – ricche, pacifiche e colte – è gravida dei contrasti che scoppieranno nel Settecento tra la Francia, aristocratica in senso classico, e l'Inghilterra, la cui aristocrazia si convertirà al commercio e alle attività bancarie per restare detentrice del potere politico.

Tassoni non esita a preferire la cavalleria moderna, composta esclusivamente di nobili, a quella antica. «Cavalcano» scrive «corsieri di prezzo grande, ed eglino vanno armati da capo a piedi d'un'armatura temprata a colpi di moschettate, con la celata chiusa pomposa di molte piume, la lancia in mano, lo stocco al fianco e all'arcione l'accetta o mazza di ferro».[52] I ricordi del Campo del Drappo d'oro, di Marignano, di Pavia si confondono qui con le reminiscenze dell'Ariosto e del Tasso.

L'arte equestre acquista nei Moderni, che ne hanno fatto un elemento essenziale dell'educazione liberale, raffinatezze sconosciute agli Antichi. «Balli, salti e moti artificiosi e leggiadri in cento varie maniere … giostre, tornei, quintanate, giochi di canne, caccie»: esercizi che in tempo di pace danno vita a splendidi spettacoli pubblici e che preparano i nobili cavalieri ai grandi assalti guerreschi. Questa magnificenza spettacolare che la nobiltà moderna, favorita da un artigianato raffinato, ha saputo dare all'arte equestre e alla guerra stessa supera di gran lunga quella degli Antichi. Era una modernità, insieme morale ed estetica – si potrebbe persino dire cattolica

e barocca —, cui mai si richiamerà Charles Perrault, il difensore francese dei Moderni. Questi riserva il suo sentimento del bello e del grande esclusivamente al re, sia che risieda nel suo Olimpo di Versailles sia che guidi le sue invincibili, anonime armate. Questo attaccamento di Tassoni per l'aristocrazia del Rinascimento va di pari passo con la sua ammirazione per i poemi epici cavallereschi del Cinquecento, che in virtù della fantasia, della varietà e della sorridente magia trionfano ai suoi occhi sulla certa qual brutalità dell'epica antica.

Nella sua valutazione comparativa Tassoni giunge alle lettere, al patrimonio lasciatoci dall'Antichità e alla sua rinascita moderna. Le lettere, per lui, servono tanto la politica quanto la religione. Gli studi storici attengono all'educazione dei principi e dei signori, la poesia a quella del popolo, e l'eloquenza regna sulle cause pubbliche o sul giudizio nelle controversie private.

La storia dunque ha la finalità più nobile, ed è l'oggetto più serio delle opere dello spirito. Non si accontenta di divertire, ma insegna con esempi veridici. È un genere che gli Antichi riservavano alle persone nobili e libere, in possesso di una conoscenza diretta delle cose della guerra e del governo, alle quali si erano personalmente dedicate. Tra i Moderni, i soli paragonabili agli Antichi citati da Tassoni sono Guicciardini, Commynes e Paolo Giovio. Perché questa penuria moderna di grandi storici? «I principi moderni» scrive laconicamente Tassoni «non vogliono sofferire che si scriva la verità».[53] Un'affermazione che né Racine né Boileau si potranno permettere. Sotto Luigi XIV i suoi storiografi si dovranno impegnare, contro qualsiasi verosimiglianza, a non scrivere altro che la verità.

Nell'imparziale susseguirsi dei «paragoni», quella nota d'infamia risulta particolarmente crudele per l'Europa contemporanea. Lo stesso Tassoni è uno storico. La sua opinione ha dunque un peso, e conferma quella di Traiano Boccalini, anch'egli grande ammiratore di Commynes: per lui l'unico, dai tempi dell'Antichità, paragonabile a Tacito.

Un'opinione che si aggiunge a quella di De Thou, di Paolo Sarpi e dei numerosi autori francesi di *Mémoires*. La storiografia professionale dei Moderni è inferiore a quella degli Antichi perché i principi e i pontefici moderni preferiscono affidarla a scrittori servili, che li lusingano con belle finzioni invece di stabilire la verità a beneficio dei posteri.

Ecco un elemento di confronto che Perrault si è ben guardato dall'evocare nel suo *Siècle de Louis le Grand*. Confondendo storia e panegirico, lo stesso ex funzionario di Colbert fornisce, a posteriori, un elemento di prova alla requisitoria di Tassoni. La storiografia antica è opera di grandi anime indipendenti, quali Tucidide e Tacito, che con la loro libertà di giudizio si permettono di guardare in faccia la verità e di mostrarla, anche quando quella verità è sconfortante per i popoli e per i loro capi. È seguendo le loro orme che i principi della Repubblica delle Lettere contemporanei di Tassoni – De Thou per la storia europea del suo tempo, Paolo Sarpi per la storia del Concilio di Trento – hanno scritto contro la tendenza generale, animati dal coraggio della verità. Perrault si inserirà nella linea della miniaturizzazione moderna e comica delle anime, i cui effetti per la verità storica, se ci atteniamo al pensiero di Tassoni, sono disastrosi. Non è con la loro *Histoire de Louis XIV*, lasciata incompiuta, che Racine e Boileau hanno seguito il proprio ideale di fedeltà agli Antichi. All'avvilimento dell'adulazione è sfuggita solo qualche rara anima forte, fra le quali Tassoni pone Philippe de Commynes. Per affermare la libertà dello spirito, soprattutto sul terreno più periglioso, quello della verità storica, è necessaria la grandezza d'animo.

Di colpo, tutti i vantaggi riconosciuti ai Moderni risultano sminuiti, se non annullati, di fronte a una cupa constatazione: il sentimento magnanimo dell'indipendenza, il coraggio della libertà e della verità, ovvero l'essenza stessa della dignità umana, sono colpiti nell'età moderna da una corruzione pervasiva e generalizzata. L'aria che si respira non è favorevole né alla nobiltà morale né alla nobiltà di spirito. È

sorprendente osservare come in quello stesso periodo Cartesio, esule volontario in Olanda, ponga in cima alle nobili passioni – come quella che più si addice a un filosofo amante della verità — l'ammirazione, madre della generosità e del sentimento dell'onore. Su questo punto capitale Cartesio, rivoluzionario in fisica, rimane aristotelico e tomista in fatto di morale, andando risolutamente controcorrente rispetto alle passioni volgari e ridicole che derivano dal servilismo politico moderno e dal furbesco amor proprio che quello alimenta nelle anime. Una profonda comunanza di idee riunisce su questo terreno le migliori teste della Repubblica delle Lettere. Per avere il coraggio di vedere e dire il vero in fatto di storia, occorre una forza d'animo ancora maggiore che nelle altre scienze. Tassoni giunge persino a sostenere, come già aveva fatto Montaigne nei *Saggi*, che le lingue moderne sono troppo fiacche per trattare di cose gravi. E quello che egli intendeva per tutte le lingue romanze Bouhours l'intenderà solo per l'italiano. Per l'autore dei *Pensieri* il soffitto della modernità è costituito dal comico e dalla satira, il suolo dal burlesco nero. Il logos antico, principio cosmico, era il respiro stesso della grandezza e della libertà nell'azione, così come del genio plastico nelle lettere e nelle arti.[54]

Nel suo paragone tra poesia antica e poesia moderna, Tassoni può quindi affermare che gli Antichi detengono una superiorità assoluta nella tragedia pura e nella commedia pura. I Moderni – e pensa prima di tutto agli italiani, che dal XV secolo occupano il posto d'onore nel consesso letterario europeo – hanno primeggiato nei generi misti: la tragicommedia pastorale, grande invenzione moderna, dolce e languida; i racconti eroicomici; la satira; la lirica amorosa. Questa gamma di sapori delicati tende a mettere in secondo piano la grandezza. In compenso i poemi epici cavallereschi dell'Ariosto e del Tasso, molto originali rispetto a quelli di Omero e di Virgilio per la sintesi di grandezza e dolcezza che realizzano, sostengono il confronto con i capolavori antichi, anche se non godono del prestigio millenario che sacralizza Omero e Virgilio. Ma nel 1620 quei poemi riflettono ormai

solo un passato di anime «ben nate», ormai destinate a scomparire o a vivere nell'umiliazione.

Si scopre così, a dispetto dell'apparente discontinuità, una profonda coerenza nel pensiero politico e nei giudizi estetici di Tassoni. I Moderni sono più deboli, come le loro lingue, perché eccellono nei generi «popolari», i quali portano tutti il marchio cristiano, sia della dolcezza sentimentale delle anime, come il genere pastorale, sia della tendenza servile al risentimento maligno, come la satira. Riescono invece a essere ammirevoli quando capita che i loro poeti (o i loro storici) prendano spunto dalla magnanimità e dalla magnificenza di un'aristocrazia libera. Gli effetti avvilenti che il cristianesimo esercita sulle anime per natura servili e sui monarchi per natura tirannici si rovesciano, in questi caratteri fieri, in effetti nobilitanti. I due grandi poemi epici italiani hanno operato una sintesi molto originale, del tutto sconosciuta all'Antichità, tra grandezza e dolcezza, forza e grazia, generosità ed eleganza. Il «genio del cristianesimo» si manifesta nel migliore dei modi allorché si innesta su una «bella indole» nobile. È esattamente quello che sosterrà ancora Pierre Corneille nel 1643, nel suo *Poliuto:*

J'ai de l'ambition, mais plus noble et plus belle,

Cette grandeur périt, j'en veux une immortelle.[55]

Non stupisce quindi che Tassoni, giungendo al paragone tra eloquenza antica e moderna, possa concludere che i popolari predicatori francescani della Controriforma che trascinano le folle in tutta l'Italia, un Giovanni da Narni, un Francesco Panigarola, sono gli unici veri eredi moderni dei grandi oratori politici delle repubbliche antiche. È forse una ragione per preferire l'eloquenza moderna all'eloquenza antica? Dal punto di vista del virtuosismo tecnico e dell'efficacia patetica su un più vasto pubblico, i predicatori moderni sono decisamente superiori a quegli artigiani dell'agorà e del foro che erano Demostene e Cicerone. Ma quando si afferra il «pensiero di fondo» di Tassoni – ossia che i progressi del cristianesimo, quando si applicano alle folle e ai potentati, vengono pagati a caro prezzo con l'ipocrisia e il risentimento –, è lecito

domandarsi se i suoi elogi dei moderni tecnici del pulpito non nascondano sarcasmo e profondo disprezzo.

Ad ogni modo questi paragoni tra Antichità e Modernità sono perlomeno estremamente sfumati, e non cercano assolutamente di stabilire un vincitore. Dell'Antichità Tassoni rileva il vigore innato dei due diversi geni della Grecia e di Roma, e la magnanimità dei loro grandi uomini, risorsa e modello di inestimabile valore per tutti gli spiriti liberi della Modernità. Nei tempi moderni e cristiani, travagliati da una temibile corruzione morale e politica (*corruptio optimi pessima)*, egli apprezza in tutti i suoi aspetti l'aristocrazia laica, militare e terriera, spesso superiore, per costumi e per stile, ai suoi precedenti antichi.

Nell'affrontare il paragone tra agricoltura antica e moderna, non esita a mettere in risalto la desolazione in cui versa ai suoi tempi la campagna romana, tanto popolosa e prospera nell'Antichità. Il che non depone certo a favore del governo dello Stato della Chiesa. In compenso ammira in tutta l'Italia la varietà, la fecondità, i sapori, la bellezza delle vigne, dei frutteti, dei giardini, dei parchi, il fascino delle città, l'eleganza o la magnificenza delle ville e dei castelli, dove si avvertono ovunque esigenze e gusti signorili. Non affrettiamoci però ad attribuirgli un entusiasmo modernista simile a quello riservato da Perrault allo splendore unico di Versailles. A proposito di architettura urbana, Tassoni evoca con ammirazione le grandi terme antiche, che erano insieme bagni pubblici, piazze, musei e giardini. E aggiunge, con un umorismo tanto più gelido quanto più ha tutte le apparenze del candore: «Ma giudicherà ognuno, cred'io, che delle terme romane sia molto più superba la fabbrica dell'Escuriale in Castiglia, fatta a' dì nostri dal re don Filippo II». Dopodiché vanta, riferendosi all'opinione comune, il costo enorme di quella «grande opera» regale, le sue alte mura di granito grigio, l'immenso convento eretto al suo centro, che può ospitare cento monaci. Ed enumera senza risparmio «ventidue cortili, undici mila finestre, più d'ottocento colonne, loggie e sale infinite, camere innumerabili, pitture de' più famosi moderni; una libraria di

cento mila volumi, ove sono i manuscritti originali di molti santi».

Conoscendo l'ostilità di Tassoni per la monarchia spagnola, questa esaltazione dell'Escorial – attribuita a un terzo – in contrapposizione alle terme romane doveva suonare, all'orecchio fine di un contemporaneo, come se nel 1939 un antifascista avesse tessuto gli elogi della Berlino di Albert Speer o dei Fori Imperiali mussoliniani, anteponendoli derisoriamente alle eleganti ville di Mallet-Stevens. Se Tassoni è un Antico scettico nei riguardi dell'Antichità, è certamente anche un Moderno prevenuto contro i pericoli insiti nella Modernità. É infinitamente più vicino a Montaigne, a monte, e a Montesquieu, a valle, di quanto non lo sia a Perrault.

Dal punto di vista sia della libertà sia della verità e della bellezza, il crepuscolo moderno della grandezza d'animo e del suo ultimo garante sulla terra, l'aristocrazia di spada, induce dunque Tassoni a guardare al presente senza illusioni. I tratti tipicamente moderni in ambito morale sono l'ipocrisia, l'amor proprio e il risentimento; in ambito estetico, il sarcasmo.

6. *1623: la disputa in Italia e in italiano: «L'hoggidì» di don Secondo Lancellotti*

Per trovare un vero predecessore italiano di Charles Perrault, non bisogna aspettare più di due anni dalla pubblicazione a Carpi del libro decimo dei *Pensieri* di Alessandro Tassoni. Nel 1623 usciva a Venezia un'opera ponderosa intitolata *L'hoggidì overo il mondo non peggiore, né più calamitoso del passato*, opera dell'abate olivetano don Secondo Lancellotti.[56] Il libro era dedicato a Sua Santità il papa Urbano VIII. Il cardinale Maffeo Barberini era stato appena eletto al trono di San Pietro come successore di Gregorio XV Ludovisi. La dedica non mancava di tempismo. Il papa si compiaceva di essere un grande mecenate delle lettere, delle scienze e delle arti. Lui stesso aveva pubblicato a

Parigi, dove era stato nunzio apostolico, una raccolta di poesie latine. Era amico del più famoso scienziato dell'epoca, Galileo Galilei, e si era dichiarato protettore dell'accademia scientifica creata a Roma dal principe Federico Cesi, l'Accademia dei Lincei, di cui Galilei era membro. Faceva parte inoltre di diverse accademie letterarie, romane e bolognesi. Il suo avvento fu considerato e spesso celebrato dai letterati italiani come la promessa di un nuovo secolo di Leone X. La cosa era tanto più verosimile in quanto il nuovo papa, come Leone X, poteva contare su un nuovo Michelangelo, architetto, scultore, pittore di genio: Gian Lorenzo Bernini. Il lungo soggiorno a Bologna come governatore della seconda città dello Stato pontificio faceva di Urbano VIII il mecenate naturale della più brillante scuola di pittori apparsa in Italia dopo il Rinascimento, quella dei Carracci, i cui migliori discepoli, Guido Reni e il Guercino, all'inizio del suo pontificato erano in piena attività creativa. Questo papa francofilo si interessava a tutto quello che era francese, e in particolare ai pittori d'oltralpe stabilitisi a Roma: Valentin de Boulogne, Simon Vouet. Un suo nipote e segretario di Stato, il cardinale Francesco Barberini, si fece ben presto mecenate del giovane Nicolas Poussin, giunto a Roma lo stesso anno dell'elezione del nuovo papa. Tutta l'enciclopedia del Rinascimento, le sette arti liberali e le nove Muse, era destinata a rifiorire nella luce di quel pontificato: Urbano VIII-Apollo assunse con la massima naturalezza come emblema personale, aggiungendolo alle api che figuravano sullo stemma della sua famiglia, il sole allo zenit.

Questo Luigi XIV ecclesiastico non tardò a trovare il suo Perrault. La dedica dell'*Hoggidì* a Urbano VIII sembra un primo abbozzo, in prosa italiana barocca e con settant'anni di anticipo, del panegirico classico del *Siècle de Louis le Grand.*

Scriveva Lancellotti: «Tutto il bene e il male d'un Regno depende dalla bontà e malitia di chi lo regge e lo governa. Ora, chi non sa che la Vostra Santità è il vastissimo Cielo sopra tutti gli altri Cieli e Principati, Cielo nuovamente disposto da quelle mani che il tutto possono, a guisa di pelle o carta (così disse il

Profeta) scritta e stampata da esse di tante e sì vaghe Stelle di Virtù, e riposta e conservata fino a questo tempo nel più segreto e caro scrigno dell'eterno Archivio di Sua Divina Maestà, steso sopra gli huomini e spiegato a tutto il Mondo? Quindi non è maraviglia, se tantosto, che quello alzando gli occhi videsi circondato da sì bel Cielo della Santità Vostra, sentì piovere dentro a se stesso in gran copia certissima speranza, che co' giri continui, e regolati in movimenti dei suoi generosi pensieri e delle sue heroiche imprese sia per recargli un vero secol d'oro, ogni felicità, ogni contento. Questo so ben io, che stando con la mente fomentando e formando questo mio novo pensiero sì contrario alla comune Opinione, ma con qualche difficoltà e temenza di mandarlo in luce, quasi gravida Cerva, al rimbombo, al tuono, non però spaventevole ma giocondo, di tante lodi, di tanti Encomi, che della Santità Vostra udiva, rincuoratomi, succedane che si fia ardita, e felicemente l'ho partorito. E già quasi parmi di vedere quest'Opera come svelta, e non timida, ma generosa Cervetta correre baldanzosamente hor in questa parte e hora in quella, e con le corna già spuntate fuori urtar per quanto può gli HOGGIDiani, pungendogli e isvegliandogli almeno a deporre hoggimai una volta il lor parere, che il Mundo vada di male in peggio, e non si disHOGGIDiscono, quando non per altro, per vederlo sì migliorato e sì felice quanto fosse mai per l'addietro, essendo sublimato alla suprema Monarchia d'esso un tanto Heroe».[57]

Nelle sue circonlocuzioni involontariamente comiche questo sproloquio servile annunciava lo stesso discorso che Boccalini, in uno dei suoi *Ragguagli*, attribuiva a un autore ingenuo aspramente rimbrottato da Apollo: l'apologià del mondo attuale come il «migliore dei mondi possibili».

Questo «discorso accademico» fittizio proponeva in sintesi un'immagine esattamente opposta rispetto a quel ritratto critico del proprio secolo che Boccalini e Montaigne avevano proposto.

Per contraddire a sua volta quei ritratti impietosi, impietosi come una *Vanitas* di Valdés Leal, Lancellotti aveva fatto

dell'ingenuo discorso messo in ridicolo da Boccalini la semente di un'immensa amplificazione, ulteriormente arricchita nelle conferenze tenute nelle accademie italiane e durante le sue prediche nelle chiese delle numerose città italiane dove questo monaco inquieto e litigioso veniva di volta in volta spedito dal suo ordine.

Il grosso volume dell'*Hoggidì* dedicato al papa Urbano VIII non era che un primo assaggio di una vena inesauribile. Lancellotti pubblicò il secondo volume, imponente quanto il primo, nel 1636. E in quello stesso anno dava alle stampe a Venezia un altro spesso volume che sosteneva la sua tesi per un'altra via: *Farfalloni de gli antichi historìci.* Nel 1626 il monaco, in difficoltà con i suoi superiori, aveva conosciuto a Roma Gabriel Naudé, che stava brigando per chiamare a Parigi un altro monaco, più celebre di lui ma ancora più in odor di zolfo, Tommaso Campanella. Nel 1641 Lancellotti, certo servendosi dello stesso tramite, arrivò a sua volta a Parigi, e qui, in meno di sei mesi, riuscì a far pubblicare un breve compendio in italiano del suo *L'hoggidì.* Questa volta lo dedicò al cardinale Richelieu, e accompagnò la sua prefazione con sonetti panegirici in latino a celebrazione del cardinale-primo ministro, del suo più fedele confidente Guillaume Bautru, e di Tommaso Campanella, suo predecessore nel favore della Parigi colta. Ma la sorte non gli fu pròpizia. Lancellotti morì a Parigi l'anno seguente, quasi contemporaneamente al nuovo protettore su cui molto contava, il cardinale Richelieu.

Nel Seicento si può dedicare un libro a un personaggio importante soltanto dopo averne ottenuto l'approvazione e una gratifica. È evidente che la cerchia di gente colta e di pubblicisti che lavorava al servizio del cardinale aveva incoraggiato la venuta a Parigi di Lancellotti e sovvenzionato la pubblicazione del suo opuscolo presso un oscuro, piccolo editore. Di fatto, lo stesso anno in cui Lancellotti arrivava a Parigi appariva presso il famoso editore Augustin Courbé, a firma di un certo «Sieur de Rampalle», un adattamento francese dell'*Hoggidì*, condensato, sfrondato, potato, e

soprattutto adattato all'attualità francese e alle necessità della propaganda di Richelieu.

È chiaro che nella tesissima situazione interna e internazionale in cui si trovava allora il regno (guerra alle frontiere, rivolte in provincia, congiura di Cinq-Mars a Corte), la specie di dittatura militare esercitata da Richelieu – oltre tutto indebolito dalla malattia – aveva urgente bisogno di spiegare al popolo francese, in stato di sorda o aperta rivolta, «che il mondo non va affatto di male in peggio». L'apologia dell'attualità e la critica del passato, il docile «modernismo» di cui a suo modo Lancellotti aveva forgiato i luoghi comuni in Italia e per le accademie italiane, nel 1641 facevano il loro ingresso in Francia, nella scia dell'assolutismo più radicale che il regno avesse sino allora conosciuto. I magistrati, i principi, i devoti mormoravano in silenzio o cospiravano contro quel regime di ferro, che si appellava apertamente alla ragion di Stato. Nel 1640-1641 Richelieu faceva persino scrivere da un abile canonico al suo servizio, Louis Machon, una *Apologie pour Machiavel.* Nel 1641 è già solidamente stabilito, tanto in Lancellotti quanto nel suo adattatore Rampalle, il legame che si avverte in Perrault tra il panegirico del monarca assoluto e la celebrazione delle luci del «secolo presente» contro l'oscurità di tutte le epoche passate.

Intorno a Richelieu si erano dunque già visti apparire i primi lineamenti della dottrina dei Moderni. Uno degli «scrittori del Cardinale», l'abate di Boisrobert, nel 1637 pronuncia davanti all'Académie française un *Discours contre les Anciens.* Un altro zelota di Richelieu, l'abate d'Aubignac, opponeva a Corneille una poetica razionalizzata che anticipa quelle dei Moderni del regno seguente. E quello stesso abate aveva scritto delle *Conjectures académiques, ou Dissertation sur l'Iliade* che vennero pubblicate soltanto nel 1715, in piena disputa di Omero, le quali mettevano in dubbio l'identità stessa di Omero, cercando di demolire qualsiasi forma di ammirazione per la sua arte. Uno dei più stretti collaboratori letterari di Richelieu, Jean Desmarets de Saint-Sorlin, sarà a capo del partito dei Moderni sotto Luigi XIV, prima di

passare.il testimone a Charles Perrault. La supremazia assoluta rivendicata al «secolo di Richelieu» derivava logicamente, per i suoi turiferari, dall'eccellenza politica di quel principe moderno. La dottrina esposta nel poema di Perrault, dedicato a Luigi XIV all'apice della sua potenza, è stata abbozzata dalla cerchia del Cardinale. Lancellotti vi ha portato il suo modesto contributo.

Per comprendere la novità incontestabile del discorso di questo monaco italiano, ripreso da Rampalle in francese, bisogna tornare a quel nodo centrale del pensiero classico che, come abbiamo visto, i fondatori secenteschi della nuova scienza, Bacone e Cartesio, non avevano affrontato: l'etica della magnanimità, la grandezza d'animo e la libertà di spirito come princìpi di vittoria sull'opinione comune e sui suoi preconcetti relativi al giusto e all'ingiusto, al vero e al falso. La grandezza d'animo come condizione preliminare di ogni conoscenza filosofica e scientifica è un fattore comune dei principi della Repubblica delle Lettere dell'inizio del Seicento. Questa morale della grandezza e della libertà aveva come corollario esteriore un'estetica: la magnificenza; e come corollario interiore una preferenza o un'inclinazione per il patetico: la melanconia, il pessimismo. Non è un caso se uno dei grandi libri dell'inizio del Seicento, che a sua volta pone sistematicamente a confronto l'esperienza contemporanea e la lezione dei grandi spiriti dell'Antichità, si intitola *The Anathomy of Melancholy* (1621). L'autore è un erudito e medico di Oxford, Robert Burton.[58]

Il fatto è che la grandezza d'animo, che si esprima nell'eroismo della vita attiva o nelle lettere e nella vita contemplativa, è esposta alla solitudine, all'angoscia, alla persecuzione, alla sventura: rischia di scontrarsi tragicamente, come Socrate, con l'ostracismo del volgo. La sua ottica particolare sulle cose della vita, «gli occhiali di Tacito» di cui parla Traiano Boccalini, è più simile a quella dell'*Ecclesiaste*: («Tutto è vanità e illusione») che a quella di Pangloss e di Monsieur Homais («Tutto è per il meglio»). La lucidità e la verità si pagano con il dolore, la sofferenza, l'isolamento, a

volte la follia. Sono legate a una coscienza e a una sorte tragiche. Per mitigare la propria angoscia, la grande anima melanconica può e deve ricorrere al riso, al sorriso, agli svaghi della fantasia e del gioco. Per evitare la misantropia, la grande anima che vede chiaro deve servirsi dell'ironia, delle figure retoriche, delle perifrasi che nascondano la sua lucidità al volgo, facendosi però intendere dai propri amici e pari. Gli Antichi stanno dalla parte di una poetica delle emozioni, di un'eloquenza degli impulsi e delle passioni. Racine drammaturgo si potrà giustamente proclamare Antico, anche se la cosmologia antica non sostiene più scientificamente il suo sentimento tragico.

Dopo che la forza dello spirito ha svelato le convenzioni di cui si accontenta la maggior parte degli uomini e ha saggiato l'universale illusione, nemmeno il regime del riso e la purificazione mediante l'arte tragica possono consolarla veramente. Solo l'amicizia, così com'era avvenuto per Montaigne, le può procurare un vero sollievo, come creando una società ideale sottratta agli intrighi, alle bassezze, alla vanità, alla violenza, alla stupidità di un mondo corrotto dagli uomini. Il suo impulso emozionale profondo rimane il disgusto per il tempo in cui ha avuto la disgrazia di nascere, e di cui ha sperimentato l'amarezza sino alla feccia, sia pure con la risata dei forti. Così la nota classica per eccellenza – che echeggia nei filosofi come nei poeti, nei grandi uomini d'azione come nei grandi storici – è la critica spietata del proprio secolo, un instancabile *O tempora, o mores*, all'occorrenza opponendogli età migliori. Questa retorica dei forti è considerata da Amieto più filosofica della filosofia professorale, e si rigenera nella frequentazione dei grandi spiriti o degli eroi del passato, che hanno conosciuto le stesse prove, attraversato i medesimi abissi di angoscia e di disgusto. L'ironia melanconica e l'ottica che impone sono alla base di alcuni importanti generi letterari: l'epica (che evoca dinanzi a un presente degradato fatti eroici del passato), la tragedia (che rappresenta le gravi sventure che attendono le grandi anime), l'elegia (che trova la gioia solo nel passato), la satira (che ai vizi del presente oppone virtù dimenticate).

Ebbene, questa nota «antica» non aveva mai echeggiato con accordi tanto cupi e con una tale unanimità come nel periodo che segue le guerre di religione del Cinquecento e prelude alla guerra dei Trent'anni. Il neostoicismo e il tacitismo nella Repubblica latina delle Lettere, l'ingresso di Montaigne, di Cervantes, di Giusto Lipsio e di Boccalini nelle letterature in lingua volgare danno a quest'epoca una forte tinta di virile tristezza. È il momento di Shakespeare. Sono gli anni in cui D'Aubigné inizia a scrivere nel suo isolamento *Les Tragiques* e in cui Burton, per guarire dal senso di smarrimento che lo tormentava, compone a Christ Church la straordinaria *Anatomia della malinconia*. La coscienza generale di un mondo caduto nelle tenebre dell'errore e dell'iniquità fa proliferare d'altro canto, come ha sottolineato Enrico De Mas, le speranze gioachimite ed escatologiche di una «attesa del secolo aureo». [59]

Lancellotti, anch'egli instabile, inquieto e tormentato, ha avvertito questa specie di cupa e ironica congiura ordita dagli spiriti migliori della generazione precedente. La sua trovata, semplice come l'uovo di Colombo, consistè nel sintetizzare la morale e il pathos della classicità in un cliché caricaturale: la celebrazione di un'età dell'oro passata, inseparabile da un'amara svalutazione del tempo presente. Era davvero una caricatura: come abbiamo visto a proposito di Montaigne e di Boccalini, l'eroismo filosofico che aveva predominato nella Repubblica delle Lettere non portava affatto a una preferenza sistematica per il passato rispetto al presente. La sua critica dell'epoca moderna si riallacciava a quella che gli storici e i filosofi antichi avevano fatto del proprio tempo, e si basava sulla stessa potente carica di ironia. Non si trattava di assolvere un'epoca o di stigmatizzarla solo a causa della sua collocazione cronologica. Si trattava invece del rapporto che lo spirito, in ogni epoca e nonostante la pressione dell'opinione comune, può e deve avere con la verità, con la giustizia, con la libertà di giudizio. Un rapporto che non era mai stato facile, e che non implicava opinioni sull'epoca contemporanea più entusiastiche o più ottimiste di quelle che i grandi spiriti dell'Antichità avevano nutrito riguardo al loro tempo.

Era dunque tutt'altra cosa rispetto ai meccanici e banali lamenti della conversazione dei vecchi che maledicono il presente contrapponendogli il tempo della propria gioventù o di un lontano passato. Peraltro è a questo discorso meccanico che Lancellotti finge di dichiarare guerra, equiparandolo a quella lucidità critica che Boccalini aveva chiamato «gli occhiali di Tacito» – un'altra immagine per designare lo spiraglio filosofico della caverna di Platone. Una volta eretto a principio questo amalgama, Lancellotti ha buon gioco nel mostrare ovunque e sempre il medesimo errore, e nel proporsi di correggerlo, una buona volta. Sino a lui tutti, prigionieri di una deplorevole abitudine mentale, disseminavano i loro discorsi di *nunc*, in italiano «hoggidì»: oggi tutto è corrotto, tutto è degenerato, tutto si è guastato. Gli uomini-pappagallo che disprezzano così meccanicamente il proprio secolo altrettanto meccanicamente celebrano un passato idealizzato.

Quegli uomini-pappagallo, che hanno fatto testo sino a quel momento, sono chiamati da Lancellotti «hoggidiani» (nel tardo latino *hodiernusè* sinonimo di *modernus*). Hanno sempre in bocca la parola «hoggidì» per imprecare contro il presente. E questo modo di non pensare viene definito da Lancellotti «hoggidianismo», ossia smania di imprecare contro l'oggi.

Così la filosofia classica, privata del suo supporto di ironia metafisica e morale, spogliata della magnanimità melanconica che faceva di essa una scuola di disinganno e di libertà dello spirito, in Lancellotti è assimilata a un repertorio di antitesi dolenti e piagnucolose.

Una volta compiuto questo sminuimento, il monaco olivetano non ha difficoltà a rivoltare come un guanto il sistema oratorio di cui crede di aver scoperto il miserabile segreto. All'inventario infaticabile e inesauribile del discorso pessimista, esteso a tutti i soggetti possibili e immaginabili da coloro che chiama gli «hoggidiani», egli oppone instancabilmente un discorso di «disinganno» alla rovescia, la cui abbondanza del pari ripetitiva nasce dal capovolgimento dell'antitesi degli «hoggidiani»: Lancellotti sostituisce gli occhiali neri, che incupiscono il presente per contrasto con un

passato migliore, con occhiali rosei, attraverso i quali le luci del presente appaiono preferibili alle tenebre del passato. La «celebrazione del presente» diviene così il correttivo obbligato del «deprezzamento del passato».

Dopo aver preso a oggetto della sua polemica pappagalli pessimisti e nostalgici, Lancellotti è diventato a sua volta, per opporsi a loro, un pappagallo ottimista ma altrettanto conformista. Nell'avvertenza al lettore che accompagna l'edizione del 1623, il monaco se la prende con gli spiriti malinconici degli «hoggidiani» non soltanto per il loro umore tetro, ma anche per la loro causticità critica e satirica: sono e furono sempre, scrive, degli Aristarco, degli Zoilo, dei Momo, impietosi verso gli scritti dei loro contemporanei, da loro messi a confronto, sfavorevolmente, con i capolavori antichi, ma soprattutto verso le cose presenti, da loro messe a confronto, amaramente e sfavorevolmente, con le epoche passate.

Questo antenato ecclesiastico di Perrault ha inoltre scoperto la propria «martingala» retorica, che gli ha permesso di brillare davanti alle platee italiane prima che i suoi paradossi trovassero una nuova cassa di risonanza nella Parigi di Richelieu. È incontestabile che egli fu il primo a definire – con il nome di «hoggidiani» – quelli che i Moderni della disputa designeranno e combatteranno con il nome di «Antichi», pedanti e vegliardi incartapecoriti che sanno soltanto odiare il proprio tempo e fantasticare di epoche passate idealizzate. Nella storia di quel paragone tra gli Antichi e i Moderni nel quale gli umanisti, da Petrarca a Montaigne, avevano cercato il principio della propria liberazione interiore dall'opinione comune del loro tempo, Lancellotti è stato il primo a tentare di distruggere questa spinta verso la libertà e la lucidità e di fare del pregiudizio a favore dell'attualità e del fatto compiuto un atteggiamento normale e legittimo.

È probabile che questo monaco – che fu peraltro storico della propria congregazione, gli olivetani – intendesse proporre, con la sua predicazione ottimista, un'apologetica dell'epoca cristiana nella quale viveva insieme ai suoi lettori:

quella post-tridentina. Voleva liberare i cattolici del suo tempo da quel confronto con l'Antichità – sia pagana sia cristiana – che era stato la forza trainante del Rinascimento, e che adesso rappresentava il principio della critica libertina, ma anche gallicana e giansenista, alla Chiesa e all'Europa cattoliche quali erano state definite dal Concilio di Trento. Questa pastorale dell'adesione euforica allo stato di cose contemporaneo era il contributo del monaco Lancellotti a quella morale servile della rassegnazione cristiana denunciata con tanta durezza da Machiavelli.

Tra i «disinganni» che Lancellotti propone nell'*Hoggidì*, alcuni sono volti a raccomandare un conformismo politico in diretto contrasto con la vigilanza e la lucidità all'antica praticate da Boccalini o da Tassoni. Il *disinganno X*, ad esempio,[60] è annunciato così: «Che non habbiamo punto da dolerci, particolarmente noi altri Italiani, come qualcheduno, che hoggidì siamo in cattivo stato perché più Principi dell'ordinario signoreggino nell'Italia». Questa divisione, risponde Lancellotti, è meno insopportabile degli scismi e delle guerre tra città che in altri tempi hanno lacerato l'Italia. Lo stato di dolce pace attuale, dovuto alla Santa Sede, al granduca di Toscana, al duca di Modena (non è citata Venezia), è un'età aurea se confrontato con le precedenti età ferree. Quanto alle città e ai principati sottomessi al re di Spagna, è noto che l'Italia è sempre stata oggetto di invasioni e occupazioni straniere. Ma di tutti gli occupanti che si sono succeduti, la Spagna è certamente quella che governa con maggior dolcezza, lasciando che sotto la sua autorità i sudditi italiani amministrino da soli i propri affari.

Il *disinganno XI*[61] incoraggia del pari l'accettazione dello stato di fatto, e si intitola: «Che la Ragion di Stato non è nata hoggidì al mondo, ma è vecchia, anzi mai sempre (così non fusse) giovane e fresca, e vigorosa Signora de gli huomini, e particolarmente de' Principi». Con abbondanza di citazioni e di esempi tratti dagli storici antichi e da quelli dei secoli recenti, Lancellotti spiega come in ogni tempo gli uomini politici abbiano cinicamente anteposto l'utile, la forza e

l'astuzia all'onestà: questa ragion di Stato non è dunque un'invenzione moderna, ma decisamente antica e pagana. Coloro che la deplorano come un male moderno, così come coloro che la mettono eventualmente in pratica, sono andati a studiarla dagli Antichi. Oggi invece i principi cristiani e i loro sudditi, a differenza degli Antichi, vivono sotto il regime della vera ragion di Stato, che viene tratta dalle Sacre Scritture. Gli «occhiali di Tacito» non sono dunque più attuali. È difficile insegnare più devotamente la docilità perfetta a qualsiasi ordine politico che si rifaccia al cattolicesimo. Nell'ottica sviluppata da Lancellotti, l'ipocrisia dell'imperialismo spagnolo denunciata dai principi europei della Repubblica delle Lettere è a sua volta un'idea denigratoria artificialmente coltivata dalla patologica diffidenza degli «hoggidiani».

La maggior parte degli altri «disinganni» inflitti da Lancellotti mettono a tal punto in caricatura il pessimismo classico da cadere nel farsesco. L'abate olivetano s'ingegna faticosamente a dimostrare che oggi i terremoti, le inondazioni, le epidemie, le carestie non sono più frequenti che in passato; che in materia di guerre, lusso, ubriachezza, avarizia, ingiustizie, entità delle doti, infermità, durata della vita non vi è nulla oggi di più insopportabile che nei tempi antichi, anzi.

Tutti questi «disinganni» portano alla stessa conclusione: quando si ha la fortuna di vivere nel secolo presente dell'èra cristiana, e dalla parte cattolica, la rassegnazione ai mali abituali di questa terra e la celebrazione dell'ordine delle cose quale oggi si presenta devono rendere contenti tutti i contemporanei.

Questa nuova medicina per guarire dalla melanconia destò forse l'interesse di papa Urbano VIII. Ancora di più dovette piacere al cardinale Richelieu, maggiormente esposto del papa all'accusa di essere un seguace della «ragion d'inferno». Fu questo a procurare a Lancellotti, probabilmente tramite Naudé, un invito a Parigi.

Nella breve versione tascabile del suo enorme trattato, pubblicata a Parigi nel 1641, Lancellotti riassume la sua tesi in

una serie di citazioni di autori antichi o più recenti, tra i quali diversi autori cristiani anch'essi vittime d'inganno, che impiegano il *nunc* per criticare e deplorare quella che credono essere la decadenza contemporanea. Nella dedica a Richelieu di quel volumetto il monaco italiano vanta il medicinale, l'«orvietano», l'«elettuario» da lui inventato per guarire i suoi contemporanei da un errore pagano che ha contagiato i cristiani e li ha inutilmente incupiti: grazie a questo rimedio, più nessuno potrà dubitare che per «la singolarità del sapere et del potere» il Cardinale non abbia rivali nell'universo, e che, malgrado il loro carattere sovrumano, queste doti manifestino una prudenza e una moderazione sconosciute alle età precedenti. Il felice inventore non può nascondere la gioia che prova nel vedere che il suo rimedio è considerato «ogni giorno più ragionevole e più degno di ottenere il consenso degli uomini giudiziosi», in quanto la virtù e la fortuna del grande Cardinale dimostrano in maniera indiscutibile agli occhi di tutti che «il nostro secolo non è inferiore in niente a nessun altro».

Si vede qui spuntare, seppur circoscritta alla «politica cristiana», quell'idea di «progresso» di cui Charles Perrault nel 1687 farà la struttura portante del suo poema alla gloria del «Secolo di Luigi il Grande». L'onnipotente cardinale di Santa Romana Chiesa, incarnazione perfetta e addirittura «sovrumana» della ragion di Stato cristiana, finalmente purificata da tutti gli eccessi della ragion di Stato pagana, rende il suo secolo più illuminato e razionale di tutti i precedenti. Era la risposta migliore da dare all'opposizione religiosa, parlamentare o aristocratica, che vedeva in Richelieu l'incarnazione di una ragion di Stato sanguinaria e tirannica senza precedenti nel regno dei gigli, un discepolo di Machiavelli, un novello Tiberio.[62] Il tripudio docile e disciplinato dei sudditi di Luigi XIII nei confronti del cardinale-ministro sarebbe dovuto logicamente derivare dalla definizione all'inverso della sua persona, della sua azione e del secolo che queste illuminavano. Lancellotti aveva dunque rispettato appieno il contratto con i suoi ospiti francesi.

II
LA DISPUTA IN FRANCIA SOTTO RICHELIEU

7. *1641: «L'Erreur combattue» del Sieur de Rampaïle*

Il «libretto» parigino di Lancellotti, scritto in un italiano infarcito di citazioni latine, non poteva avere una grande eco. Un adattatore francese, il «Sieur de Rampalle», si impegnò, come abbiamo visto, a diffondere più estesamente tra il pubblico il «rimedio» del monaco italiano e ad applicarlo più specificamente al «male francese».

Questo adattamento, con il titolo *L'Erreur combattue. Discours académique, où il est curieusement prouvé que le monde ne va point de mal en pis*, era dedicato al cancelliere Pierre Séguier, protettore dell'Académie française e uno dei più solidi sostegni politici del cardinale Richelieu. In questa dedica il cancelliere era oggetto degli stessi elogi iperbolici che Lancellotti aveva rivolto prima a Urbano VIII e poi a Richelieu. Le sue virtù oscuravano quelle di tutti i suoi predecessori, ed erano sufficienti a dimostrare la verità della tesi difesa dal libro. La fama del libraio che pubblicava il volume, Augustin Courbé, editore abituale di diversi accademici e prossimo ai circoli del potere, conferma che *L'Erreur combattue* uscì nel quadro della propaganda orchestrata dalla cerchia del Cardinale.

Non si sa quasi niente di questo «Sieur de Rampalle» che ha scritto al momento giusto un libro così utile a Richelieu. Sappiamo che ha pubblicato altre opere: pièce teatrali, liriche, idilli, altri «discorsi accademici» usciti nel 1647. Questo poeta minore è stato oggetto di una sola monografia. È sopravvissuto solo grazie a un verso di Boileau che lo confina tra i dimenticati:

On ne lit guèreplus Rampalle et Mesnardière… [63]

Nella Prefazione a *L'Erreur combattue* Rampalle fa un discorso razionalista e «progressista», dal quale esclude peraltro la religione, che attiene alla fede, e i cui dogmi sono immutabili:

«La maggior parte degli uomini è talmente avvezza a giudicare le cose attraverso l'opinione altrui, che la facoltà principale della loro anima le è quasi sempre inutile. Si direbbe che essi abbiano paura di usare la propria ragione, e senza pensare che questa è un fuoco che si accende per azione propria, e che nuovi raggi nascono dall'agitazione dei primi e le fanno trovare finalmente la verità cercata, costoro si fermano ciecamente a ciò che è già stato detto, e senza curarsi di esaminare più da vicino le opinioni del volgo, che si allontana quasi sempre dal vero, o lo incontra solo per caso, preferiscono lasciarsi andare ai sentimenti della moltitudine ignorante anziché condurre una riflessione giudiziosa che li tragga dall'errore». [64]

La ragione può procedere solo avanzando: per lei il tempo è il padre della verità. Ma il tempo può anche cristallizzare e consacrare l'errore, e pochi errori hanno trovato un credito più universale e meno contestato dell'assioma secondo il quale *il mondo va sempre di male in peggio*:

«Su questo punto persino i più saggi hanno seguito la folla; e ancor oggi sono pochi quelli che non credono di dire un paradosso sostenendo il contrario».

Questo pessimismo di origine astrologica offende la Provvidenza, [65] che sarebbe ingiusta se esigesse ancora dalla nostra natura indebolita quello che le chiedeva al tempo in cui

questa era più vigorosa. Tale sentimento di declino è peraltro smentito dalle nuove idee che i Moderni concepiscono ogni giorno su vari argomenti, ed è in definitiva «molto pericoloso», giacché scoraggia l'ambizione di eguagliare e superare i nostri predecessori.

Rampalle dimostrerà dunque più sistematicamente di quanto abbia fatto Lancellotti (da lui citato) l'erroneità di questo assioma tradizionale. Per disingannare i suoi lettori egli procederà, dice, «con maggior ordine e un'economia più conforme al ragionamento». Sono parole scritte cinque anni dopo la pubblicazione del *Discorso sul metodo* e sette anni dopo la fondazione dell'Académie française. Il saggio di Rampalle è molto più solido e meglio argomentato della predicazione grevemente erudita di Lancellotti: la sua prosa francese analitica non è interrotta da citazioni, e adotta inoltre il tono discorsivo e familiare di una lettera indirizzata a un amico. Questo amico, questo interlocutore fittizio (antenato diretto dell'ottuso Presidente che rappresenta gli Antichi nei *Parallèles* di Perrault), ci viene descritto come un vecchio malinconico, Timandre, che il suo corrispondente «moderno» tenta di guarire dal «cattivo umore», dal «disgusto» che gli fa sempre rimpiangere tempi migliori e calunniare l'attualità. Questa pedagogia a uso dei vecchi scorbutici si eleva a considerazioni che non mancano di acume:

«Poiché non è possibile» scrive Rampalle «giudicare equamente gli oggetti quando sono o troppo vicini o troppo lontani, allo stesso modo il concentrarci sul nostro interesse ci impedisce una valutazione corretta dell'età in cui viviamo; e i nostri pensieri s'ingannano volontariamente nel credere che ci resti soltanto l'ombra della felicità e della giustizia dei secoli passati. Strana cosa è l'amor proprio, che ci fa idolatrare anche le più piccole cose che ci appartengono, incoerente con se stesso solo quando si tratta di paragonare con disprezzo il tempo in cui viviamo a quello dei no stri predecessori: o perché lo sminuimento delle cose presenti proviene dall'istinto naturale di tutti gli uomini, i quali hanno un'opinione più grande e più favorevole di tutto ciò che non hanno mai visto; o

perché lo spirito di emulazione e l'invidia ci rendono visibili le minime imperfezioni di tutto quanto ci sta davanti agli occhi, mentre al contrario l'Antichità ci risulta doppiamente venerabile perché non ne vediamo le mancanze e prendiamo in considerazione soltanto le sue lodi amplificate dalla penna degli scrittori; oppure, infine, perché sono i nostri spiriti prevenuti, o male informati, che ci traggono in inganno». [66]

Questa ingegnosità psicologica ed epistemologica dissimula al pari dell'eloquenza pedantesca di Lancellotti il medesimo gioco di prestigio: al posto del fondo melanconico del pensiero di Machiavelli, di Montaigne e dei loro cugini secenteschi – Boccalini e Tassoni – troviamo ormai solo un pregiudizio banale, angusto, frusto, e basterà un piccolo sforzo di quella ragione, che Montaigne aveva umiliato ma che Rampalle vuole adesso sovrana, per liberarcene.

Così il primo manifesto dei Moderni francesi si distingue dal suo modello italiano per certi tratti «classici» – ordine, chiarezza, semplicità, tono naturale e gradevole – che caratterizzano lo stile degli apologeti di Richelieu. Lancellotti era un isolato che aveva dovuto lasciare l'Italia. Rampalle scrive il suo discorso «accademico» sapendosi approvato dalle più alte autorità dello Stato francese. Il suo manifesto «moderno» è un'apologià della ragion di Stato quale la pratica Richelieu. Attraverso Timandre l'autore dell'*Erreur combattile* si rivolge alla Repubblica francese delle Lettere, e la invita ad ammettere di non aver mai beneficiato di un mecenatismo generoso e perspicace come quello del Cardinale:

«… bisogna soltanto» scrive Rampalle «spogliarsi della passione, per riconoscere che gli uomini di valore non furono forse mai tanto considerati come in questo secolo; coloro che presiedono alla sovrana distribuzione degli incarichi, delle ricchezze e degli onori danno un valore particolare al merito, e non siamo più al tempo in cui a Corte non importava essere il più sciocco, purché si fosse il più fortunato». [67]

Di Rampalle non si sa molto. Ma da queste righe è facile dedurre che aveva ottenuto anche lui, per il suo libro, un'equa

gratificazione da Richelieu.

Se sotto il grande Cardinale vi sono ancora «uomini di valore sfortunati», non sono più numerosi, ma al contrario più rari che nei secoli passati, nei quali gli esempi abbondano. Se si trovano ancora letterati scontenti che si lagnano di non aver ricevuto le ricompense e le pensioni che credono di meritare, non sarà forse perché lo Stato non può accontentare tutti, e perché molti di quegli astiosi non hanno tutti i meriti che si immaginano?

I letterati ostili a Richelieu (e Rampalle pensa certo a Corneille, disertore dalla Compagnia dei Cinque autori e vittima della disputa del *Cid*) sono avidi pretenziosi che sono stati giustamente messi in disparte. Il grande dibattito filosofico e politico contro l'assolutismo che travaglia nel profondo la Francia viene così ricondotto a una stortura psicologica, una ferita all'amor proprio che una ragione sana non può prendere sul serio.

«Insomma, se in altri tempi i cardinali Cusano e Bessarione li hanno onorati e beneficiati [gli uomini di lettere], colui che oggi la Francia può chiamare suo Angelo tutelare e visibile, oltre a essere dotato di un insigne sapere, dimostra anche a tutte le persone d'ingegno un affetto benefico, e nemmeno una di loro può dire di essersi accostata alla sua porpora rimanendo delusa». [68]

Rampalle cita l'Académie française: quest'ultima rappresenta un meraviglioso progresso di regolarità (la parola «progresso» non esiste ancora, ma l'idea sì) che la ragion di Stato del Cardinale ha fatto compiere al mecenatismo verso i letterati, mentre nei secoli precedenti si era visto soltanto un mecenatismo aleatorio, capriccioso e imperfetto. Le critiche e le preoccupazioni da parte degli stessi letterati, di gentiluomini di spada come Saint-Evremond e di magistrati del Parlamento di Parigi, espresse nei riguardi di un'istituzione che quei bisbetici ritenevano pericolosa in quanto le lettere rischiavano di diventarvi semplici ingranaggi della ragion di Stato, si trovano così confutate.

Il capovolgimento del pregiudizio favorevole a un passato idealizzato in un pregiudizio favorevole a un presente in progresso serve a Rampalle per giustificare il governo di Richelieu, il migliore che la Francia abbia mai conosciuto. Dopo l'esaltazione del mecenatismo praticato dal Cardinale, Rampalle passa alla sua politica di guerra, che gli viene rimproverata dal partito «devoto», e alla sua politica di repressione cruenta, che gli viene rimproverata dai principi.

Certo, si può sempre sognare «uno stato di pace e prosperità, in cui tutti i ceti vivano nell'abbondanza e nella sicurezza», e contrapporlo alla mobilitazione generale e all'opprimente fisco odierno. Ma la guerra alle frontiere è certo preferibile all'«idra rinascente» della guerra civile, di cui la Francia ha così a lungo sofferto e dalla quale Richelieu e Luigi XIII l'hanno liberata. E non vi è esempio storico di uno Stato eternamente in pace. Roma era più pervicacemente e più brutalmente aggressiva di quanto sia la Francia in guerra contro la Casa d'Austria.

Quanto alla crudeltà contemporanea nella repressione dei ribelli (Rampalle pensa all'esecuzione del duca di Montmorency nel 1632, che aveva gettato nel lutto tutta la Francia e che preannunciava quelle di Cinq-Mars e del suo amico François-Auguste De Thou, figlio del grande memorialista), i massacri e le proscrizioni di Roma antica la fanno apparire come uno straordinario progresso in fatto di mitezza e umanità.

Se la gente maledice il gravame del fisco di guerra imposto da Richelieu, le si può rispondere che in ogni epoca bisogna «raddoppiare gli oneri e i sussidi, quando uno Stato è costretto a sostenere a lungo la prova di una guerra in terra straniera». Il paragone con il passato (in particolare quello del papato e quello dell'Impero romano) mette in luce la differenza tra le estorsioni e i saccheggi del fisco di un tempo e la pressione forte, ma giustificata e al confronto moderata, subita dai francesi di oggi.

Rampalle non si limita a questo. Rispondendo a certi critici (o a certi predicatori) la cui acredine si condenserà l'anno

seguente (1642) nel saggio di François de Grenaille *La Mode ou le Caractère du temps*,[69] egli prende le difese del «secolo di Richelieu»: le arti della tavola, le mode mutevoli dell'abbigliamento, il lusso del mobilio, le raffinatezze delle acconciature, la magnificenza degli edifici privati (che l'opposizione rimproverava agli esattori arricchitisi con le tasse straordinarie di guerra) sono poca cosa in confronto agli orribili eccessi che ci descrivono gli storici dell'Antichità. In compenso, la bellezza «simmetrica» e la gradevole regolarità «per ordine e proporzioni» dei palazzi pubblici eretti oggi dallo Stato li rendono infinitamente superiori agli «edifici irregolari che sporgono nelle strade al di sopra di un fornice, con la facciata cosparsa di piccole finestre senz'ordine, separate da due colonne che si incurvano ad arco e lasciano solo una stretta apertura dalla quale si vede appena la luce», tristi eredità dei precedenti regni gotici; i palazzi pubblici attuali superano in bellezza persino quelli greci e romani.[70]

Per la pittura e la statuaria, i capolavori moderni (collezionati con tanta perseveranza dal Cardinale nel suo castello di Richelieu) non hanno niente da invidiare a quelli di cui parla Plinio il Vecchio. La frutta di Louise Moillon (una pittrice dell'epoca specializzata in nature morte) ingannerebbe gli uccelli allo stesso modo di quella di Zeusi.[71] Le statue del cavalier Bernini valgono certo quelle di Fidia.

L'agricoltura è molto più perfezionata e più uniformemente praticata nell'Europa moderna di quanto fosse nell'Antichità. Altrettanto si può dire per l'arte dei giardini, l'arte militare, l'arte equestre, la matematica, l'algebra, la musica.

Per la filosofia morale Rampalle riprende, ma senza l'ironia contenuta di Tassoni, l'argomento dei *Pensieri* secondo il quale gli ordini religiosi moderni praticano su vasta scala e con regolarità una perfezione morale sconosciuta agli Antichi, i quali sono presto degenerati da un'apparenza di virtù nella dissolutezza e nei piaceri. La religione dei Moderni è infinitamente più vera e più sapiente di quella degli Antichi, la loro eloquenza del foro e del pulpito è superiore a quella di Demostene e di Cicerone; la loro medicina, la loro

storiografia, il loro teatro sono più conformi alle regole di quelli dei greci e dei latini, i loro poemi epici sono paragonabili al più perfetto fra quelli antichi, l'*Eneide.* La loro tecnologia è molto più complessa, varia e ingegnosa dell'artigianato antico. Rampalle dà ovviamente grande risalto al telescopio, ma anche alle imprese del genio militare regio in occasione dell'assedio di La Rochelle condotto da Richelieu.

In questo confronto tra l'Antichità e l'Età moderna Rampalle si basa sull'erudizione italiana, e saccheggia Tassoni e Lancellotti. Cita persino, seguendo le sue fonti, esempi di successi letterari italiani che giocano a favore dei Moderni: Panigarola per l'eloquenza sacra, Ariosto e Tasso per la poesia epica. In questa fase della disputa, a Parigi, l'esclusione dell'Italia e degli italiani dal torneo tra Antichi e Moderni e l'assegnazione del monopolio sulla modernità ai francesi non sono ancora la regola rigorosamente imposta a tutti i sudditi del re.

Senza nulla dovere, su questo argomento, al suo predecessore italiano, Rampalle attacca uno dei punti capitali della visione poetica del mondo antico e umanistico, il mito dell'Età dell'oro. L'intera tradizione poetica è ai suoi occhi corrotta da questa proiezione nel passato di una società umana superiore, esente da qualsiasi vizio morale e politico: pretesto menzognero per far credere che da allora tutto sia andato peggiorando. Rampalle si basa sull'esegesi biblica gallicana (cita la *Chronologie* di Génébrard)[72] per confutare la tesi di uno stato di natura prepolitico. Anche i contemporanei del *Genesi* vivevano in città e conoscevano tutti gli elementi basilari della vita civile.

L'autore dell'*Erreur combattue* si indigna all'idea secondo cui più si risale lontano nel passato più lunga era la durata della vita, maggiore la forza del corpo umano e, cosa ancora più assurda, più alta la statura degli uomini. Rampalle non mette in dubbio che nell'Antichità siano esistiti giganti, ma si trattava di mostri rari, come capita anche oggi. Per Rampalle l'ordine della Natura è immutabile, non conosce né regresso né avanzamento. Le sue leggi sono costanti nel tempo. È

questo l'assioma fondamentale dei Moderni – comune a Bacone, a Cartesio, a Malebranche, a Fontenelle –, il presupposto della «nuova scienza». È finito il mito di una Natura magica le cui proprietà occulte favorivano misteriosamente gli uni e non gli altri, e che moltiplicava i suoi doni in un'epoca e li negava in altre. La statura media degli uomini non è mai mutata, ed è un errore credere a un declino della specie deducibile dalla statura.

In realtà la celebre formula di Bernardo di Chartres («nani appollaiati sulle spalle dei giganti») non era una semplice metafora: rispondeva a una dottrina cosmologica e antropologica sostenuta da innumerevoli e autorevoli fonti antiche, in particolare il *Genesi* e le *Metamorfosi* di Ovidio, ed è questa dottrina che Rampalle intende demolire a vantaggio di un egualitarismo della statura umana comune a tutte le epoche. Secondo lui si può constatare la fallacia della teoria del gigantismo osservando la misura delle porte, delle finestre e dei soffitti nell'architettura degli Antichi. Finge così di ignorare che il mito classico dei Giganti non riguardava assolutamente i popoli storici, ma una umanità primitiva e anteriore, *in illo tempore*.

I nani moderni e i giganti antichi torneranno nei *Racconti* di Perrault, nei *Viaggi di Gulliver* di Swift, nel *Micromega* di Voltaire e nella *Scienza nuova* di Vico: altrettante pietre miliari di una disputa diventata nel frattempo francese ed europea.

La questione della statura, che solletica l'immaginazione, era in realtà un modo di evocare icasticamente le questioni di ottica, di epistemologia e di morale legate alla disputa. Vedere in grande gli uomini dei tempi andati e in piccolo gli uomini di oggi era infatti, secondo i Moderni, un grossolano errore di ottica o di giudizio. Al contrario, il mito dei Giganti, considerato dagli «Antichi» nient'altro che un mito, ossia un'ipotesi filosofica, offriva a questi ultimi il punto di vista di un'età eroica primitiva, e dunque un caposaldo per non lasciarsi abbindolare dal proprio secolo e per concedersi il lusso di valutarne la limitatezza, le meschinità e ridicolaggini. L'alta statura opposta alla bassa sarà per Jonathan Swift un

ottimo mezzo per mostrare la grandezza d'animo dei cittadini di Brobdingnag, in contrasto con il servilismo interessato dei sudditi del re di Lilliput. Affermando la parità di statura tra Antichi e Moderni — nella sfera del genio come in quella della morale –, i Moderni privavano lo spirito di quell'ironico pendolarismo (che sarà anche il metodo di Pascal nella *Apologie)* tra il grande e il piccolo, il nobile e il vile, che consente di vedere la verità umana contemporanea nelle sue contraddizioni e nelle sue illusioni.

Il mito dei Giganti (come il mito platonico della caverna, di cui è una variante) fornisce allo spirito libero un punto di vista sulla realtà e l'attualità che nessuna teoria scientifica può sostituire. Swift dimostrerà, in un altro mito rappresentato nei *Viaggi di Gulliver* (quello dell'isola di Laputa), come la specializzazione scientifica non abbia alcun diritto di sostituirsi a quei miti poetici e filosofici che mostrano la realtà umana nel suo insieme; dal punto di vista dello spirito, il cannocchiale di Galileo o il microscopio di Leeuwenhoek non possono pretendere di sostituire i boccaliniani «occhiali di Tacito».

Il saggio di Rampalle si conclude con un'evocazione della Natura. Ma non è più il cosmo vivente e divino al quale faceva appello Montaigne per ritrovare la saggezza perduta nel folle esercizio della ragione umana. È la Natura dei geometri, che ubbidisce a leggi meccaniche immutabili e identiche in tutte le epoche, malgrado il caos apparente che crediamo di vedere. Un'evocazione che diventa meditazione sulla storia delle società umane, le cui vicissitudini, evoluzioni e involuzioni devono indurre ad apprezzare nel suo giusto valore l'epoca privilegiata in cui i contemporanei dell'autore hanno avuto la fortuna di nascere:

«Invece di credere» scrive Rampalle «che nel mondo tutto vada di male in peggio, osservate piuttosto come molte cose abbiano trovato al termine della loro durata l'inizio di un nuovo splendore: ogni giorno s'innalzano, sulle rovine di un'architettura confusa, edifici superbi e armoniosi. Si sono viste nazioni asservite alle quali la vittoria del conquistatore ha

arrecato aiuto e vantaggi. E tutti i cambiamenti che i cristiani portano in America sono altrettante novità utili alla religione e alla vita collettiva di quei popoli barbari e infedeli».[73]

Rampalle non è uscito da una concezione ciclica della storia (il che gli permette di citare, per concludere, un passo di Tacito e uno di Seneca, le autorità preferite dei suoi avversari). Egli non si avvale ancora della teoria del «progresso» di cui farà sfoggio Fontenelle. Ma pensa che il «secolo di Richelieu», culmine dell'Età moderna e di tutta l'èra cristiana, si collochi nella fase ascendente di un ciclo. L'epoca contemporanea può dunque essere considerata, sul fondo di male e di disgrazie che sono la sorte comune di tutti gli uomini, un momento storico superiore a tutti gli altri, che merita un'adesione riconoscente.

8. *Una carriera di pubblicista «moderno»: Jean Desmarets de Saint-Sorlin*

L'Erreur combattue di Rampalle si presentava come un «discorso accademico», nel quale l'autore faceva l'elogio dell'Académie française. L'opera era dedicata al protettore dell'Académie, il cancelliere Séguier. Il modello di Rampalle – il «libretto» di Lancellotti con dedica a Richelieu – conteneva, come abbiamo detto, poesie latine in onore di Guillaume Bautru, membro dell'Académie française e uno dei più fedeli servitori del Cardinale. Nella Francia del 1641 tutto quanto riguardi l'apologia della modernità proviene dalla cerchia del Primo ministro, e rimane nelle frange della istituzione letteraria da lui creata, l'Académie. In quegli anni il cancelliere dell'Académie, il quale ospitava le sue sedute nella propria casa parigina, era Jean Desmarets,[74] amico intimo di Bautru fin dalla giovinezza, e come lui accademico di Francia dalle origini dell'istituzione. Nel 1641 Jean Desmarets era la penna preferita di Richelieu. Aveva già scritto diverse pièce teatrali su trame ideate insieme al Cardinale, e da questi fatte sontuosamente rappresentare alla presenza del re e della Corte

nei due teatri che fece successivamente allestire nel suo palazzo parigino, dove oggi sorge il Palais-Royal. La collaborazione fu interrotta nel 1642 dalla morte di Richelieu. Ma Jean Desmarets sopravvisse a lungo al suo protettore – morirà solo nel 1676 –, rimanendo sempre fedele ai princìpi del Cardinale. Dal canto suo, lo Stato monarchico non lo abbandonò. Desmarets conservò e accrebbe gli incarichi conferitigli da Richelieu. Alla fine della Fronda e agli inizi del regno personale di Luigi XIV divenne il portavoce più risoluto e più prolifico della modernizzazione delle lettere francesi che il Cardinale e la sua cerchia avevano cercato di imporre fra il 1636 e il 1642.

Nato intorno al 1600 in una famiglia della buona borghesia parigina, Jean Desmarets era molto dotato per le lettere francesi, mentre il fratello maggiore Roland lo era per le lettere latine e per gli studi eruditi. Ancora molto giovane entrò nel serraglio della Corte, dove si svolse tutta la sua carriera. Alla Corte dovette le importanti e redditizie cariche statali che conservò sino alla morte, così come la sua fama letteraria, e un titolo di nobiltà legato alla carica – che fu autorizzato a comprare nel 1639 – di segretario del re e controllore generale dell'imposta straordinaria di guerra.

Per molti aspetti la carriera di Desmarets instaura, già durante il regno di Luigi XIII, un modello che sarà imitato da Charles Perrault sotto Luigi XIV. È un *cursus honorum* di scrittore-alto funzionario, totalmente dedito al servizio dello Stato sia per gli incarichi amministrativi da lui esercitati, sia per gli scritti da lui pubblicati, i quali mirano a persuadere l'opinione pubblica e i letterati che tutte le cose – la religiosità come le belle lettere e le arti – si devono uniformare armoniosamente all'ordine superiore donato alla Francia dalla ragion di Stato monarchica. Non si deve confondere questo tipo di carriera con quella di un Racine o di un Boileau, che si sono costruiti da soli la propria autorità letteraria, *prima* di offrirla al loro re, come un omaggio dovutogli.

Il giovane Jean Desmarets debuttò a Corte come favorito di Luigi XIII, il quale era pressappoco suo coetaneo. Nei balletti

barocchi che erano, durante il ministero di Luynes, il divertimento favorito dell'ambiente di Corte sostenne con successo ogni sorta di ruoli. I titoli di quei balletti danno soltanto una pallida idea della fantasia degli spettacoli e dei costumi, molto simili a quelli che dilettavano la Corte di Carlo I d'Inghilterra in quella stessa epoca, e che avevano come autore Inigo Jones: il *Ballet de la délivrance de Renaud,* tratto dall'Ariosto, il *Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*, il *Ballet d'Apollon*, il *Ballet du Soleil*, il *Ballet du Château de Bicêtre*. Il re e i più illustri gentiluomini non disdegnavano di comparire anch'essi in scena, travestiti da donne o camuffati da personaggi burleschi. Le doti di danzatore e di autore di libretti per balletto, che valsero a Desmarets l'iniziale favore, non gli impedirono tuttavia di ricevere molto presto lucrosi incarichi amministrativi.

Ma fu soltanto nel 1634 che entrò al servizio personale del cardinale-ministro, sia come collaboratore letterario che come agente di fiducia nell'amministrazione dell'imposta straordinaria di guerra. Dopo la morte di Richelieu, che lo aveva nominato suo esecutore testamentario, Desmarets esercitò anche le funzioni di amministratore della famiglia del Cardinale, e assunse il segretariato generale della Marina del Levante, di cui il giovane duca di Richelieu, nipote del Cardinale, era l'ammiraglio. Sotto la reggenza di Anna d'Austria divenne membro del Consiglio di coscienza presieduto dalla regina madre e in seguito dal re, nel quale san Vincenzo de' Paoli era la figura principale. Il Consiglio di coscienza aveva competenza in ultima istanza negli affari religiosi del regno, e in particolare nella scelta dei vescovi. Sotto l'influenza di Vincenzo de' Paoli, Desmarets «si converti», nel senso secentesco dell'espressione. La devozione lo infiammò di uno zelo profetico non estraneo alla tradizione di Richelieu, il quale era stato protettore di alcuni libertini, ma anche del padre Joseph du Tremblay e di Tommaso Campanella. Egli si sentì crociato di una nuova èra, tutta cristiana e francese, purificata da ogni traccia di paganesimo. Divenne così una sorta di giacobino della modernità cristiana, destinata a trionfare per opera dello Stato assoluto e di diritto

divino creato dal suo padrone Richelieu. Il suo ardore si manifestò fra l'altro con un'ostilità violenta nei confronti di Port-Royal, che già Richelieu aveva bollato come setta ribelle dedita alla cospirazione contro l'ordine pubblico. Desmarets, neoconvertito e devoto, si atteggiò non solo a profeta, ma anche a inquisitore. Nel 1661 accusò di ateismo un disgraziato visionario di nome Simon Morin, e non si diede requie finché non riuscì a farlo condannare al rogo nel 1663. Il suo attivismo si manifestò anche nella guerra di libelli che condusse con accanimento contro i modelli antichi in letteratura e il ricorso alla mitologia pagana in poesia. Sotto Luigi XIV abbiamo in Desmarets uno zelota di prima schiera rispetto al nuovo potere politico e alle autorità ecclesiastiche. Questo alto funzionario diventato franco tiratore rivela, con la logica spietata della sua dottrina, il principio dispotico celato nell'idea di Stato-Chiesa quale era stata introdotta in Francia da Richelieu.

Desmarets era un uomo pieno di spirito; lo dimostrò adattandosi ai cambiamenti di governo e adeguando la sua penna, secondo le circostanze, ai generi e agli argomenti più vari. Era stato libertino e barocco nel suo periodo di ballerino, di librettista e romanziere (nel 1624 aveva rischiato di essere coinvolto nel processo intentato a Théophile de Viau), divenne drammaturgo ufficiale sotto Richelieu, infine predicatore laico, poeta religioso, polemista della causa dei Moderni sotto Mazzarino e sotto il regno personale di Luigi XIV. La costante di Desmarets, attraverso tutti questi cambiamenti di stile, di genere e di ispirazione, è il servizio reso alla ragion di Stato. Questo grande servitore ha sempre avuto un solo pensiero: contribuire all'ortodossia dello Stato assoluto, creando nel pubblico le condizioni più favorevoli a un docile consenso.

Egli mise al servizio dello Stato-Chiesa doti innegabili, che gli permisero di esercitare con competenza funzioni di amministrazione finanziaria e di eccellere nei più svariati generi letterari. Oltre ai libretti per balletto con i quali aveva iniziato, le sue opere giovanili comprendono un saggio politico (*Le Voyage à Fontainebleau*, scritto in collaborazione con Guillaume Bautru e pubblicato nel 1623) e un romanzo di

successo, *L'Ariane*, pubblicato nel 1632. L'ingresso di Desmarets nella ristretta cerchia di pubblicisti legati a Richelieu, nel 1634, rappresentò la sua prima «conversione». Egli scelse lo Stato assoluto molto prima di convincersi che quello Stato era consustanziale alla religione dei Moderni. Richelieu precedette nel suo cuore san Vincenzo de' Paoli, aprendogli la strada.

Nel cardinale Richelieu Desmarets aveva incontrato una figura per molti aspetti «moderna», e ne fu segnato per sempre. Richelieu è moderno prima di tutto in senso *ecclesiastico*. Il Concilio di Trento, sotto l'impulso del cardinale Carlo Borromeo, si era proposto di definire un nuovo tipo di vescovo, il vescovo-amministratore, il vescovo-prefetto, per così dire, dell'*Ecclesia militans*. Non appena terminato il Concilio, Carlo Borromeo aveva lasciato Roma per la sua diocesi di Milano, dove si comportò ostentatamente da perfetto modello del nuovo tipo di prelato, risiedendo nella sua diocesi, predicando lui stesso dal pulpito, occupandosi personalmente, con la sua attività legislativa e le sue visite pastorali, del regolare andamento delle istituzioni ecclesiastiche e del rigoroso inquadramento dei laici da parte di un clero seriamente addestrato in seminari qualificati.

Nel suo «fangoso vescovato» di Lugon, Richelieu si era mostrato un discepolo scrupoloso di Carlo Borromeo, offrendosi come esempio francese del vescovo-amministratore, conformemente alle direttive del Concilio. Passato agli Affari di Stato nel 1624, vi trasferì l'esperienza e il metodo, acquisiti nella Chiesa, di un'amministrazione funzionante con perfetta efficienza sotto l'impulso di una volontà attenta a qualsiasi cosa per disciplinare le anime, combattere gli avversari della vera fede, vincere l'accidia e punire il dubbio.

Richelieu è moderno anche in senso *politico*. Diventato primo ministro di Luigi XIII, adotta come regola la nuova teoria della ragion di Stato cristiana, secondo la quale la legge morale ordinaria può essere sospesa dal principe cristiano allorché questi debba agire in condizioni d'emergenza per

salvare lo Stato minacciato o per realizzare i suoi fini superiori. Questa dottrina decisionista ante litteram liberava il Cardinale dagli scrupoli di coscienza e dalle obiezioni giuridiche dei magistrati. Egli potè così instaurare, in Francia, un vero e proprio stato d'eccezione, giudiziario e fiscale; e non esitò ad allearsi con i principi protestanti del Nord per fare una guerra totale agli Absburgo, nemici ereditari della Corona. Il fine (l'egemonia del Re Cristianissimo in Europa) giustificava i mezzi.

Richelieu era moderno anche *militarmente*. All'assedio di La Rochelle, per rendere insostenibile la situazione degli assediati e impedire loro qualsiasi soccorso dal mare, aveva fatto adottare le tecnologie più recenti o più inedite. La sua strategia nei numerosi teatri di operazioni dove spesso interveniva di persona, a cavallo e con l'elmo in testa, preannuncia quella delle offensive lampo di Napoleone. Conosceva l'utilità degli uomini di penna, ma sapeva servirsi altrettanto bene dei tecnici e degli ingegneri.

Autorità ecclesiastica, autorità politica, autorità militare, Richelieu fu animato dalla volontà di radunare nelle sue mani tutti i poteri nello stesso tempo. Egli si sente e vuole essere la ragione cristiana all'opera nello Stato e tramite lo Stato, trionfante ovunque sulle resistenze della tradizione e della sorte. I suoi avversari più avveduti hanno visto in lui un'insaziabile brama di agire in tutti i campi contemporaneamente, e di intimidire i suoi contemporanei con capacità superiori apparentemente incompatibili tra loro, ma che egli riusciva a esercitare tutte insieme. Non si contentò, nel momento in cui dirigeva personalmente lo Stato, la Chiesa gallicana, l'Università, le truppe, le operazioni militari su vari fronti e la rete di spionaggio che sorvegliava la Corte e la famiglia reale, di accumulare per sé un patrimonio colossale e di ordinare, da Parigi, di erigere a Richelieu, il luogo della sua nascita, uno dei castelli più monumentali mai costruiti in Francia da un privato, colmo di opere d'arte acquistate a peso d'oro in Italia e in Europa (castello e collezioni che non ebbe

mai il tempo di visitare, così come non vide mai la città sorta per suo volere in quelle vicinanze).

Per di più, questo prelato di nobili natali si piccava di essere un grande amatore (sembra che abbia corteggiato Maria de' Medici e Anna d'Austria) e un grande scrittore. Era solito dichiarare, secondo alcuni contemporanei, che avrebbe sacrificato qualsiasi cosa per un bel verso. Nella disputa del *Cid*, da lui scatenata contro Corneille, la sua gelosia di autore molto probabilmente ebbe un peso notevole. Non potendo dedicare le sue veglie alla scrittura, si fece dapprima assistere dalla Compagnia dei Cinque autori, di cui faceva parte Corneille; la Compagnia scriveva al suo servizio, e fece rappresentare diverse tragicommedie e tragedie, che passarono per concepite e in parte scritte dall'onnipotente Cardinale, il quale non smentì mai questa voce lusinghiera. Ma nel 1636 Richelieu rinunciò alla Compagnia dei Cinque autori, e prese come unico collaboratore Desmarets, che non aveva né gli scrupoli né il puntiglio di Corneille. Continuò così a correre la voce che i drammi di Desmarets fossero anche e soprattutto opera sua.

Da allora, e sino alla morte del Cardinale – alla fine del 1642 –, Desmarets collaborò senza tregua al grande progetto di propaganda attraverso il teatro ideato da Richelieu. Scrisse successivamente sei pièce per i due palcoscenici che il Cardinale fece allestire, uno dopo l'altro, nel suo palazzo parigino: dapprima una piccola sala adibita a teatro, poi un teatro vero e proprio, costruito dall'architetto Lemercier e decorato dal pittore Lemaire, inaugurato il 14 gennaio 1641, meno di due anni prima della morte del Primo ministro. Desmarets, che era diventato drammaturgo su sua richiesta, dopo la scomparsa del Cardinale smise di scrivere per il teatro.

Si può intravedere in quale spirito egli concepisse quella collaborazione leggendo la dedica a Richelieu della sua tragicommedia *Roxane*[75] del 1639:

«La mia gioia più grande» egli scrive «è pensare alla fortuna di esser nato nel tempo del grande Richelieu e di essere stato conosciuto da quel genio sublime che mi costringe

a trovare nella mia immaginazione cose che in qualche modo si possano avvicinare a quello che gli potrebbe piacere … se sento che da solo non posso far niente che sia degno di voi, attingerò alla fonte del vostro grande spirito, e voi ammirerete in me dei lumi ignaro che provengono da voi stesso. Vostra Eminenza non giudicherà male che io mi arricchisca della sovrabbondanza di tesori della vostra anima, e che per suo mezzo io aggiunga delle qualità di spirito a quelle della volontà, che io possiedo a un grado supremo, volontà di essere il vostro umilissimo, obbedientissimo e fedelissimo servitore».

In questa dichiarazione di totale devozione si ritrova la struttura, se non lo stile, dei panegirici rivolti da Lancellotti a papa Urbano VIII e allo stesso Richelieu. L'io profano del letterato di Stato si annulla nell'Io divinizzato del capo dello Stato, e alla volontà di questo consacra tutti i suoi talenti, messi all'opera come docili strumenti. L'originalità di Desmarets, in confronto a Lancellotti, è nella dimensione quasi mistica che egli conferisce al proprio sacrificio. L'annullamento che descrive non è senza gioie: l'io della creatura si svuota di amor proprio soltanto per meglio riempirsi dell'Io plenario e divino del suo creatore, il che gli procura in cambio un'effusione, un'autorità, un'esultanza che non conoscerebbe se rimanesse ridotto a se stesso. Dopo la morte di Richelieu, Desmarets solleciterà invano Mazzarino a fare di lui il suo portavoce, un altro «se stesso», così come aveva fatto Richelieu. In una poesia intitolata *Plainte*, indirizzata al cardinale italiano, farà una confidenza che è anche un velato rimprovero:

Juìes, des grands Romains le véritable sang,

Je dirai sans orgueil quej'eus place en ce rang.

Car tu sais qu 'il m'aimait, que cet esprit sublime

Eutpour moi des moments de tendresse et d'estime,

Et que tu fus témoin dans ces temps glorieux,

Que cent fois cet honneur me fit des envieux. [76]

Lungi dall'essere umiliante, l'annullamento dell'io al servizio dello Stato e del suo capo riserva tesori di soddisfazione all'amor proprio. In un trattato di spiritualità pubblicato nel 1658, *Les Délices de l'esprit*, Desmarets tornerà ancora sulle gioie arrecategli dal favore del Cardinale e dalla totale servitù verso il capo dello Stato:

«Godetti» dice Eusèbe «di mille stupendi piaceri, per la stima che egli ebbe di me, per le manifestazioni d'affetto in privato e in pubblico di cui mi onorò, per gli applausi che ricevevo da ogni parte, e per le vittorie che riportavo spesso sui miei nemici». [77]

Non si perde nulla, quindi, nel sacrificare l'io dell'autore all'Io del capo di Stato assoluto: questa estasi sacrificale dell'amor proprio protegge voi stessi e la vostra opera e vi proietta al centro solare degli sguardi, in mezzo alla scena della storia, in piena luce; vi colloca così sulla vetta splendente dei secoli, nel cuore dell'attualità occupata e creata dal padrone onnipotente dello Stato. Il rischio, per l'autore come per l'opera interamente votati allo splendore effimero di un potere attuale e delle sue circostanze – e gli Antichi lo ripeteranno ossessivamente sotto Luigi XIV –, è la rapida cancellazione dalla memoria. La gloria che sopravvive al tempo del successo è di tutt'altra lega. Racine e Boileau la cercheranno per se stessi, prima di sacrificarla al loro re.

Questa collaborazione tra il primo ministro di Luigi XIII e l'alto funzionario colto e dotato iniziò con una commedia, *Aspasie*, rappresentata nel 1636 nel piccolo teatro privato del Cardinale, alla presenza del re e in onore del duca di Parma.

Odoardo Farnese possedeva nella sua capitale il più bel teatro d'Europa, per il quale venivano formate le migliori compagnie teatrali italiane. Fin dal Cinquecento i duchi di Parma creavano con i loro più bravi attori le compagnie della cosiddetta «Commedia dell'Arte», molto richieste dalla Corte di Francia, di cui i Farnese erano tradizionalmente alleati. Nel Seicento lo erano ancora. Odoardo Farnese era uno dei sostegni sicuri su cui Richelieu poteva contare in Italia nel suo gioco politico e militare contro gli Absburgo. Con *Aspasie* il

Cardinale voleva dunque rendere omaggio a un alleato, ma anche piacere a un grande esperto dell'arte teatrale. Lo spettacolo offerto al duca era sontuoso: inframmezzata da balletti, la commedia cambiava scenario nell'intervallo di ogni atto, grazie ai macchinari all'italiana di cui era provvista la piccola sala del Palais-Cardinal. Era la crisalide dell'opera «alla francese», che spiegherà le sue ali sotto Luigi XIV con l'Académie de musique di Lully.

La trama raccontava di una bellissima giovane povera e virtuosa, Aspasie, amata sia da un vecchio molto ricco che da suo figlio Lysis. Il padre di Lysis ottiene dal padre di Aspasie il consenso a sposare la ragazza. Sicché questa non ha altro modo di ribellarsi che fuggire con Lysis, di cui è innamorata. Alla fine, vinto dalla forza e dalla purezza dell'amore dei due giovani, che aveva creduto morti, il vecchio padre rinuncia a un matrimonio che fortunatamente non è ancora stato consumato, e benedice l'unione dei due giovani amanti.

Dietro il significato letterale di questa storia, si cela e si rivela un significato secondo, allegorico. Già nei *Ragguagli* di Boccalini abbiamo trovato questa tecnica del doppio significato, che il pubblico dell'epoca era ben allenato a decifrare.[78] I protagonisti della disputa francese degli Antichi e dei Moderni non smetteranno di ricorrere all'allegoria, dalla *Nouvelle allégorique* di Furetière al *Voyage du Parnasse* di Limojon de Saint-Didier. L'allegorismo sarà praticato da Perrault fin nei suoi *Racconti* fiabeschi, che sono anche apologie velate della dottrina dei Moderni,[79] e in Inghilterra da Swift, nel libello *La battaglia dei libri* e nel romanzo *I viaggi di Gulliver*, a loro volta apologie non meno velate della dottrina degli Antichi.

La bella e povera Aspasie, nella commedia di Desmarets, è l'eloquenza francese. Il giovane Lysis è l'Académie française appena creata da Richelieu, di cui Desmarets è membro, che ha la missione di portare l'eloquenza francese, sino allora rimasta «di così basso rango», al primo posto in Europa, surclassando l'eloquenza latina. I padri barbogi di Lysis e di Aspasie sono degli Antichi ottusi, che vogliono sposare con la

forza la vitale eloquenza francese con l'eloquenza di una lingua morta, condannandola così alla sventura e alla sterilità. La vittoria di Aspasie e di Lysis sulla cospirazione dei vecchi padri rappresenta l'irresistibile ascesa dell'eloquenza francese e la meravigliosa fecondità che le promette il suo matrimonio con la giovane Académie. Era stato certamente il Cardinale a concepire un simile copione.

L'anno seguente (1637) Desmarets fece rappresentare dalla celebre compagnia del Théâtre du Marais un'altra commedia, *Les Visionnaires*, il cui intreccio era stato da lui concepito insieme al suo amico Guillaume Bautru e a Richelieu. La pièce mette in scena una serie di giovani melanconici, chiusi nella loro dolce follia, innamorati di se stessi; ogni loro parola è dedita alla celebrazione di un mondo del tutto immaginario in cui essi si sono rinchiusi, e questo autismo li rende incapaci di interessarsi agli altri e di avere una vita sociale. È l'opera teatrale più originale di Desmarets, e la sola che abbia avuto un successo durevole sulla scena, fino al Settecento.

Più che una vera azione drammatica, si ha di fronte la successione di scene di una rivista. Vediamo sfilare un Fanfarone convinto di essere il dio della guerra e il padrone assoluto dell'Universo, un Poeta che vive nel mondo delle favole greco-latine, un Innamorato che non riesce ad amare altro che un'Idea platonica di bellezza, un Ricco che lo è solo nell'immaginazione, e tre strane giovani: l'una non vuole essere amata se non da un novello Alessandro Magno, la seconda crede che il mondo intero la ami, la terza vive solo per andare a teatro e parlare di teatro. A ciascuno, dunque, la sua dolce follia e il suo Ketman. [80]

Qual è l'oggetto della satira di Desmarets? L'Antichità, che fornisce a tre dei personaggi – il Fanfarone, il Poeta e l'Innamorata di Alessandro Magno – pretesti per non vivere nel mondo contemporaneo, nel mondo reale? Non soltanto, giacché altri personaggi, il Ricco immaginario, la Pazza che si crede amata da tutti e la fanatica del teatro, sono caratteri prettamente contemporanei, che nel lusso moderno, nei

costumi galanti moderni e nell'arte drammatica promossa da Richelieu trovano un pretesto per rinchiudersi in se stessi.

Più che ai pretesti, antichi o moderni, della follia dei suoi personaggi, la satira di Desmarets è rivolta alla loro follia stessa. Essi sono tagliati fuori dalla vita pubblica e sociale; si sono ritirati in un universo «privato» del tutto immaginario, la cui sola realtà risiede nelle parole che lo celebrano e che ai loro occhi gli danno un'esistenza illusoria. In questo senso sono «caratteri» alla La Bruyère, ma visti da un Moderno.

In realtà in questa pièce Desmarets ha voluto mostrare e mettere in ridicolo il disordine mentale in cui cadono tutti coloro che non condividono la sua mistica dello Stato assoluto e del suo capo. Lo Stato assoluto ha posto un dilemma: identificarsi, come Desmarets, nella sua Ragione, annullarsi nel suo Io e sposare la sua Volontà, il che garantisce piaceri e successo; oppure trovarsi ridotti a una condizione puramente privata, irresponsabile, nella quale ciascuno si ripiega nel proprio minuscolo io individuale e lo gonfia di una vita artificiale che può essere ricavata tanto dalle reliquie di un passato defunto quanto dalle forme vive dell'attualità contemporanea, ma dopo aver spogliato le une e le altre del solo significato possibile per la vita sociale e politica, quello che le conferisce lo Stato assoluto, unico soggetto autentico e divino della storia e della società. L'ipotesi della libertà e della rivolta, che attraversa tutta la drammaturgia di Corneille, è eliminata dal dilemma che pone implicitamente Desmarets.

Donandosi al capo dello Stato e identificandosi in lui, il drammaturgo dei *Visionnaires* si è sottratto al pericolo dell'atomizzazione moderna degli individui «privati» e rannicchiati su un Ketman illusorio: egli può quindi rappresentare dall'alto, come un fenomeno profondamente comico, questa riduzione dell'«amor proprio» all'infinitamente piccolo, quando manchi il «senso dello Stato». Sfortuna ha voluto che, morto Richelieu, Desmarets si sia trovato nella situazione da lui descritta nei *Visionnaires*: privato di Richelieu, è diventato un maniaco autistico, che si prende la rivincita con un «hobby» persecutorio. Né

Mazzarino né Luigi XIV né Colbert lo hanno più voluto come portavoce loro o dello Stato. Ha quindi continuato da solo. E sarà giustamente accusato da Nicole di essere diventato egli stesso uno dei suoi «visionari». Nel 1662 anche Chapelain lo descriverà, nel suo elenco degli scrittori degni di essere gratificati da Luigi XIV, come una sorta di pazzo letterario.

Ma questo presunto pazzo, come i *Visionnaires* che aveva descritto, era sempre stato coerente con le proprie idee. Al tempo in cui Corneille meditava sulle sue disavventure con Richelieu, durante il silenzio che seguì alla disputa del *Cid* tra il 1637 e il 1640, Desmarets si era lanciato in un genere per lui nuovo, la tragedia romana a lieto fine. Se ne servì, allegoricamente, per esaltare il capo dello Stato e la sua politica estera e interna.

Nel 1638, dedicandolo a Richelieu, fa rappresentare *Scipion*, su un soggetto tratto da Tito Livio. La storia di Scipione, che salvò Roma dall'invasione di Annibale e riuscì a capovolgere una situazione disperata al punto di invadere a sua volta e sconfiggere Cartagine, diventa in questo dramma lo specchio dell'eroica lotta sostenuta da Richelieu per ricacciare indietro la Spagna e stornare la minaccia che fa pesare sulla Francia. L'eroe romano diventa specchio delle virtù del Cardinale capo dello Stato, capace di vincere le proprie passioni – amore, gelosia, collera – per esercitare pur nel fuoco dell'azione politica e militare le qualità degne di un principe cristiano: clemenza e moderazione nella vittoria.

Nel 1639 Desmarets fa rappresentare *Roxane*, tragicommedia di ambiente greco-persiano tratta da Plutarco e da Curzio Rufo.[81] Il personaggio principale è Alessandro Magno, un altro specchio di Richelieu. Desmarets coglie l'occasione per bollare l'orgoglio dei principi che cospirano contro il Cardinale e per giustificare la repressione esercitata contro i ribelli. Un amico di Alessandro, Clito, si oppone al matrimonio del re di Macedonia con la figlia di un satrapo persiano, Roxane. Egli vede in questa alleanza la fine dell'identità greca, la fusione corruttrice dell'Occidente con l'Oriente. L'Alessandro di Desmarets si sente costretto a

uccidere Clito. Si trama allora una cospirazione per vendicare il giovane, ma viene smascherata e punita. L'allegoria è chiara: Desmarets vuole rappresentare l'opposizione alla politica di Richelieu: alla sua alleanza con il re di Svezia e i protestanti tedeschi in politica estera, al suo assolutismo in politica interna. Alessandro deplora di dover infierire contro dei greci, nondimeno obbedisce inflessibilmente alla linea di condotta supremamente morale che gli detta la ragion di Stato. È l'Orazio di Corneille ante litteram, che tuttavia non ha bisogno della clemenza di un re per giustificarsi: è lui il re.

La collaborazione tra Desmarets e Richelieu raggiunge il culmine negli anni 1641-1642, un periodo in cui la dittatura del Cardinale deve ancora inasprirsi, in cui Rampalle pubblica il volume *L'Erreur combattue* e il Palais-Cardinal viene dotato di una grande sala teatrale fornita di tutti i ritrovati tecnici dei moderni macchinari italiani. In quella stessa epoca Nicolas Poussin, chiamato da Roma a Parigi dal sovrintendente dei Reali Edifici, Sublet de Noyers, si insedia al Louvre. Il nuovo Primo pittore del regno ha potuto confrontare gli sforzi di Richelieu a Parigi con quelli profusi da papa Urbano VIII Barberini e dai suoi nipoti a Roma per mettere le meraviglie del teatro al servizio di un'altra monarchia di diritto divino. La nuova sala del Palais-Cardinal viene inaugurata il 14 gennaio 1641 alla presenza del re e della regina, con una rappresentazione di *Mirarne*, tragicommedia di Desmarets. È una pièce complicata, tutta incentrata su giochi di specchi allegorici, e offre i migliori pretesti per mettere in mostra le mirabilia delle macchine del nuovo teatro. Fu un evento paragonabile a quelli con cui il teatro dei Barberini, sin dal 1632, aveva meravigliato l'Europa. I nemici del Cardinale vollero trovare, nella pièce di Desmarets, allusioni offensive per la regina Anna d'Austria. È probabile invece che si trattasse proprio della celebrazione del ritorno in auge della regina, ora due volte madre, e dunque padrona del futuro dell'opera del grande Cardinale e dello Stato da lui costruito col ferro e col sangue.

Questa brillante, effimera epoca delle scene ufficiali fu segnata anche da una commedia eroica di Desmarets, *Erigone*, rappresentata il 19 gennaio 1642, e da due grandi balletti dei quali egli aveva scritto il libretto, il *Ballet de la Félicité des armes de France* e il *Ballet de la Prospérité*. Si concluse infine con un'altra commedia eroica, *Europe*, rappresentata al Palais-Cardinal il 18 novembre 1642, alla presenza del re ma in assenza del Cardinale. Richelieu, agonizzante, era appena tornato da Lione, dove si era personalmente occupato dell'esecuzione di Cinq-Mars e di De Thou. Gli restava solo qualche settimana di vita. *Europe*, scritta in un linguaggio allegorico, era il testamento pubblico della sua politica estera e del suo operato nella guerra dei Trent'anni. Vi si vedeva il re Francion, che, invaghito della bella regina Europe e da lei riamato, la sottrae alla schiavitù in cui vuole costringerla il principe Ibère, alias la Spagna. Prima la separa da Germanique (l'Austria), complice di Ibère, poi guasta le relazioni che questi intrattiene con Ausonie (EItalia) e con le damigelle di questa principessa, Parthénope (Napoli) e Mélanie (Milano), non senza punire gli indugi di Austrasie (la Lorena).

Alla fine Francion riesce a eliminare tutti gli ostacoli che si frappongono alla sua unione con Europe. Questa allegoria geopolitica è, a suo modo, un capolavoro di propaganda – innanzitutto a uso interno –, e contribuì efficacemente a convincere la regina e lo stato maggiore di Richelieu, deciso a proseguire la sua opera, che la linea politica, diplomatica e militare del Cardinale era la sola in grado di assicurare al prossimo regno, quello del figlio di Luigi XIII e di Anna d'Austria, quella grandezza egemonica che spettava allo Stato francese.

Richelieu aveva creato uno Stato, all'occorrenza anche contro il parere del suo re. Principe machiavellico ammantato della porpora romana, egli sentiva il bisogno di chiarire, di polemizzare. I suoi numerosi pubblicisti agivano su un'opinione pubblica molto refrattaria. Desmarets, con il suo teatro, era uno di loro. Luigi XIV si sarebbe invece dimostrato contrario ai chiarimenti e alle polemiche, sia pure per

interposta persona. Egli governò infatti nel segreto e per mezzo del segreto. I grandi scrittori vissuti all'epoca del suo regno seppero approfittarne per evitare di associare troppo intimamente i loro capolavori alle circostanze e alla congiuntura.

Dopo la morte del Cardinale, Desmarets, ridotto al servizio del duca di Richelieu – erede del patrimonio ma non del potere politico dello zio –, sotto Luigi XIV si dedicò alla diffusione di una dottrina «moderna» intonata alla modernità dello Stato quale la concepiva il Cardinale. Si resta sbalorditi sia per la varietà dei mezzi letterari da lui messi in opera sia per l'accanimento e l'ingegnosità del suo pensiero. Il quale, al tempo di Luigi XIV, risultava ormai un po' «datato».

Nel 1657 pubblicò un poema epico in ventisei canti, *Clovis ou la France chrétienne*, che aveva messo in cantiere fin dal 1634. Nella sua dedica al giovane re Desmarets predice che un giorno verrà chiamato «Luigi il Grande», e che supererà Alessandro. Il poema avrà una nuova edizione rimaneggiata nel 1673, nella cui Prefazione l'autore potrà constatare, con soddisfazione, che la sua profezia si è avverata.[82]

Il *Clovis* era davvero un poema epico nazionale, che raccontava le origini della monarchia cristianissima sulle rovine dell'Impero romano, i miracoli che avevano accompagnato quella nascita provvidenziale e le virtù regali che avevano fatto di Clodoveo il modello esemplare di tutti i re di Francia a venire. L'opera voleva anche essere testimonianza di un programma poetico di rottura con il meraviglioso pagano della tradizione greco-latina e umanistica: la modernità francese che inizia con Clodoveo è da subito una modernità cristiana, incompatibile con le favole dell'Antichità; la conversione e la consacrazione del primo re di Francia non potevano che essere improntate a un meraviglioso di natura cristiana:

Quittons les vains concerts du profane Parnasse!

Tout est auguste et saint au sujet que j'embrasse.56

La concezione di questo poema epico che nulla concede al meraviglioso antico racchiudeva in embrione una piccola disputa del meraviglioso – pagano o cristiano –, che è poi una delle tante sfaccettature della disputa francese degli Antichi e dei Moderni.[83] Di questa disputa nella disputa Desmarets fu l'instancabile protagonista, sia con altri poemi a soggetto cristiano (*Marie-Madeleine, Esther)*, sia con prefazioni e opuscoli teorici, che pubblicò sempre più numerosi tra il 1669 e il 1674. La sua tesi è quella del progresso: così come il cristianesimo rappresenta un progresso teologico immenso rispetto all'errore pagano, la poesia cristiana non può essere che un progresso immenso rispetto a quella degli Antichi. Desmarets scrive addirittura, in un *Discours* pubblicato nell'edizione del 1673 di *Clovis: «*Per un cristiano non è atto di presunzione credere di fare della poesia meglio concepita, meglio costruita, più sensata di quella dei pagani: è un onore che egli rende a Dio, il quale assiste i suoi fedeli, e fa loro superare gli Antichi così come permise a Mosè di superare i maghi del Faraone».[84]

Qualsiasi poeta cristiano dell'èra cristiana è quindi infinitamente più illuminato dal vero Dio di qualsiasi poeta dell'Antichità, privo della rivelazione e ispirato da falsi dèi, che erano in ultima analisi demoni. È difficile spingersi oltre in quello che è stato chiamato l'acosmismo, la volontà biblica e cristiana di dissociare Dio dalla Natura, con l'uomo creato a sua immagine. Non c'è letteratura moderna possibile all'infuori di quella fondata sull'ermeneutica biblica. Essere cristiano e moderno equivale, agli occhi di Desmarets, a essere figlio della Rivelazione e disporre di un'ottica superiore sul vero e sul falso, sul verosimile e l'inverosimile. Ne deriva che solo un linguaggio cristiano e moderno, purificato dalle favole menzognere del paganesimo, può essere all'altezza della verità cristianissima di Luigi XIV, che è prodigiosa e meravigliosa come quella di Clodoveo, ma non ha niente in comune con le storie grossolane degli dèi e degli eroi della Favola pagana. È il vero Dio, e non Marte, a rendere miracolose le grandi imprese del re di Francia. I poeti francesi devono trarne le conseguenze:

Le vrai Dieu ne peut-il ce qu'ont pu les faux dieux?
[85]

Desmarets non esitò, in una *Epìtre au roi* del 1673, a denunciare i poeti fedeli alla mitologia (in particolare Boileau) come libertini e atei; chiese a Luigi XIV di punire quegli empi, come lui stesso era riuscito a far punire il povero Simon Morin:

Grand Monarque, permets que la force des vers

T'anime pour venger le vrai Dieu que tu sers,

De ces hommes sans foi, de qui la fantaisie

Veut nous faire païens au moins en poésie. [86]

Lo zelo «moderno» di Desmarets è così andato aumentando di diversi gradi; egli è passato dall'assolutismo politico al fondamentalismo cristiano, dalla ragion di Stato a una ragione di Stato-Chiesa. Lo spirito moderno deve farsi critico dell'immaginazione antica, e una volta sgombrato il terreno ricominciare a inventare partendo dal proprio patrimonio, da Mosè e gli evangelisti, per esempio. Il poeta cristiano non deve niente agli Antichi. Deve tutto a se stesso colmo di Dio (al tempo di Richelieu doveva tutto al genio del Cardinale). Quando Swift paragonerà i Moderni al ragno, che estrae il suo filo dalle proprie viscere, senza nulla dovere, come l'ape, a quanto già esiste, avrà in mente un'affermazione tipica di Desmarets.

«Giacché» scrive questi nel 1670 nella *Comparaison de la langue et de la poesie française avec la grecque et la latine* «la nobile invenzione è un genere di creazione che non ha bisogno di alcun modello esistente o esistito nel mondo, e la cui fonte è solo nella fecondità dello spirito, non già nella memoria». [87]

Un anno prima di morire il vecchio Desmarets trovò ancora l'energia per pubblicare un poema intitolato *La Défense de la poésie et de la langue française, adressée à Monsieur Perrault* (1675), in cui attaccava non solo Boileau, il suo avversario più battagliero, ma anche i poeti neolatini Jean-Baptiste Santeul e

Jean Commire, che in pieno secolo di Luigi il Grande avevano fatto rivivere il gusto rinascimentale per la latinità poetica:

Un peuple a pour un temps et l'empire et les mots.

Rome et sa langue enfin tombèrent sous les Goths.

Mais notre langue règne, et doit être immortelle.

Nos Rois sont protecteurs de l'Eglise éternelle.

Cet état et nos vers

Dureront avec elle autant que l'Univers. [88]

Per Desmarets il tempo astronomico ciclico, che governava il destino della Roma pagana e l'aveva condannata alla decadenza, si è concluso con il cristianesimo, che inaugura un tempo provvidenziale nuovo, il cui progresso ascensionale segue una linea retta. La Francia cristianissima è per eccellenza legata a quel progresso continuo, il che la rende eterna come la Chiesa romana stessa. E questa teologia della storia evita a Desmarets le complicazioni in cui nonostante tutto incorrerà Perrault con la sua idea di *perfezione*.

Il poema-testamento di Desmarets terminava con un appello lanciato a Charles Perrault perché gli desse il cambio nel sostegno alla buona causa. Dodici anni dopo, nel 1687, Perrault avrebbe attuato quelle ultime volontà, formulate da Desmarets in questi termini:

Perrault, arme avec moi ton style,

Joins ta voix à ma voix.

A mon luth accorde ta lyre.

Publions en tous lieux où s'étend cet empire

La force et la beauté des ouvrages français.

Du siècle de Louis célébrons l'avantage. [89]

Perché Desmarets aveva tanta fiducia in Perrault? Questi era allora il più stretto collaboratore di Colbert per tutto quanto riguardava l'amministrazione dei Reali Edifici e la tutela delle Accademie. Ricopriva incarichi importanti nello Stato di Luigi

XIV come già Desmarets in quello di Richelieu; salvo che Desmarets, collaboratore letterario del Cardinale, aveva esercitato solo funzioni amministrative estranee alla letteratura e alle arti, mentre Perrault esplicava sotto l'autorità di Colbert un magistero corrispondente alla sua specializzazione, *premier commis* dei Reali Edifici, il che comportava allora la tutela delle Accademie e il controllo di tutto ciò che era attinente alla gloria del sovrano: monumenti, monete, medaglie, pittura, scultura, incisione, teatro, poesia. Ciò non poteva che corroborare la stima di Desmarets per il suo giovane collega. Tra il 1640 e il 1670 lo Stato si era perfezionato nei suoi meccanismi e nella sua efficacia; tutto quello che sotto Richelieu era stato improvvisazione ispirata era diventato una disciplina regolare in cui ciascuno riceveva gli incarichi adeguati al proprio talento. La continuità dello Stato, la solidarietà da una generazione all'altra tra alti funzionari di una stessa amministrazione creavano tra Desmarets e Perrault legami molto forti.

III
LA DISPUTA IN FRANCIA DURANTE E DOPO «IL SECOLO DI LUIGI XIV

9. *Nicolas Boileau: il poeta, il re e lo Stato*

Due generazioni successive di Moderni, quella di Jean Desmarets e quella di Charles Perrault, hanno trovato a turno sulla propria strada lo stesso ingombrante ostacolo: Nicolas Boileau-Despréaux.[90] Boileau si merita il titolo di Antico anche per la sua longevità, giacché sopravvisse a entrambi i capi del partito moderno. Nel 1676, alla morte del vecchio Desmarets, instancabile superstite del «secolo di Richelieu», aveva quarant'anni. E ne aveva settanta allorché, nel 1703, scompariva Perrault, anch'egli superstite del «secolo di Colbert», ma cantore del «secolo di Luigi il Grande». Se il vecchio Goethe poteva dire al suo confidente Eckermann «Io vivo nei millenni», nel 1703 il vecchio Boileau era diventato il Goethe dei francesi, il «classico» per eccellenza, vittorioso sulle mode del suo secolo, sino in fondo vivace rappresentante di «costanti» morali e letterarie sperimentate sin dall'Antichità. E visse altri otto anni, il tempo di preparare con il suo Eckermann, cioè Brossette, l'edizione classica, riccamente annotata e commentata, delle sue *Œuvres complètes*. Nato nel 1636, due anni prima di Luigi XIV, Boileau ebbe la stessa longevità del suo re. La sua biografia coincide quasi perfettamente con la durata della vita e del

regno del sovrano; morì infatti quattro anni prima di lui, nel 1711. Con le sue *Satires* era già entrato nella disputa francese degli Antichi e dei Moderni. Al momento della sua morte si stava innescando la disputa di Omero, della quale egli aveva posto le basi con la sua traduzione, nel 1674, del *Trattato del sublime* di Longino e con le *Réflexions* aggiuntevi nella riedizione del 1694. Amico di Molière, di Racine, di La Fontaine, di Mme de Sévigné, di Antoine Arnauld e di Bossuet, egli aveva contribuito più di ogni altro scrittore del regno a fare di quello che Perrault chiamava «il secolo di Luigi il Grande» l'ultimo «secolo classico» europeo, e dunque il contrario di ciò che volevano farne, prima di Voltaire, Desmarets e Perrault, ovverosia il primo secolo dei Lumi moderni. Se Joubert potè scrivere, nel 1806, «l'Antichità finisce nel 1715», se questo fine conoscitore del *Grand Siècle* letterario potè vedere nel lungo regno di Luigi XIV una sòrta di autunno di una latinità classica che proseguiva quella di Cicerone e Quintiliano, Luigi XIV lo dovette prima di tutto a Boileau. Due incompatibili interpretazioni del regno, quella di Voltaire e quella di Joubert, erano già l'oggetto del contendere della disputa francese degli Antichi e dei Moderni. Già sotto Luigi XIV opposero a turno Desmarets e Perrault a Boileau.

Per uno di quegli strani paradossi così frequenti nella storia della letteratura, Boileau, ardito militante di una causa che sapeva destinata a rimanere minoritaria, è stato ed è tuttora considerato l'archetipo del poeta-funzionario ufficiale, parruccone accademico e pontificante, messo in ridicolo dai romantici.

Eppure, quando osserviamo i suoi inizi e anche la sua carriera nel complesso, scopriamo un personaggio appassionato, sempre combattivo e combattuto, tutto il contrario, insomma, di un burocrate della cultura. Contro chi combatte e da chi è combattuto? Da funzionari della letteratura – Desmarets e Perrault – inebriati dell'autorità che hanno ricevuto direttamente o indirettamente dallo Stato. Per questi interpreti dell'onnipotenza amministrativa ciò che si addice allo Stato monarchico costituisce il principio della religione,

dei costumi, delle lettere e delle arti del regno. Essi concepiscono lo Stato come la ragione moderna in azione, un'Idea perfetta che diffonde i suoi benefici al centro e al vertice del tempo cristiano, idea che permette loro di liberarsi dalle tenebre del paganesimo. Ai loro occhi niente può avere senso ed essere di buon gusto se non emana da quel centro contemporaneo e non rimanda a quel vertice contemporaneo.

Boileau non è mai entrato in questo strano neoplatonismo della ragion di Stato. Per lui la fonte e i criteri del giudizio morale ed estetico non si possono situare nella pura e semplice contemporaneità, foss'anche quella dello Stato assoluto. E si è persino attirato accuse di libertinaggio, addirittura di tradimento, per aver messo in dubbio questo dogma moderno apparso con Richelieu. A suo avviso la fonte e i criteri del giudizio trascendono tutti i secoli e tutte le epoche; sono costanti giurisprudenziali comuni a tutti i grandi spiriti della storia umana. La Francia di Luigi XIV è soggetta alla loro giurisdizione come qualsiasi nazione di ogni epoca. Può raggiungere la grandezza unicamente assoggettandovisi. L'universalità di questo senso comune di tipo classico è la sola abilitata a giudicare in ultima istanza i meriti e i demeriti di un'attualità che non può erigersi a giudice di se stessa. Boileau è in realtà il critico più intransigente della tendenza propria dello Stato creato da Richelieu a rinchiudersi nella propria attualità moderna e cristiana. Egli ha combattuto per distogliere il suo re da questa tentazione che avrebbe potuto rovinare una gloria che gli augurava duratura, e che avrebbe portato (un'altra cosa che preoccupava Boileau) all'annientamento della coscienza letteraria, le cui radici, i cui modelli e criteri risalgono all'Antichità premoderna e precristiana; cedere a questa tentazione avrebbe significato sopprimere la funzione di testimone critico dell'attualità che spetta alla coscienza letteraria in qualsiasi epoca, foss'anche solo nel campo del gusto. Ma bisogna ammetterlo: a Boileau, come a Racine e a Mme Dacier, manca quello sfondo cosmologico che, nel Rinascimento, congiungeva scienza, morale e poesia. Senza che se ne rendesse conto, il suo

sentimento dell'Antichità letteraria risultava depauperato. Tuttavia Boileau non è in alcun modo debitore della Bibbia.

Paradossalmente nel suo pensiero la modernità dello Stato assoluto ha un solo limite, una sola misura, ed è il re. Questi è investito di una funzione sacra, che non è comparsa ieri, come quella ministeriale di Richelieu. Ma i Moderni che adulano il re credono di poterlo identificare con lo Stato moderno. Vorrebbero fare di lui – come del suo Stato – un'astrazione impersonale e un inizio assoluto. Boileau vuole invece vedere nel re un uomo e una funzione anteriori e superiori allo Stato moderno. Guarda a lui come alla sola autorità capace di riconciliare tradizione letteraria e assolutismo. Bisogna che il re abbia piena consapevolezza della propria umanità e della vera vocazione della sua funzione regale. Come convincere Luigi XIV che i Moderni gli tributano false lusinghe, e che la sua gloria esige testimonianze di miglior qualità, perché venute da più lontano del suo secolo e perché destinate a durare ben oltre questo? Tali sono la questione e la preoccupazione principale che hanno guidato Boileau. Egli si è accanito a stornare il suo re da quello che considerava l'errore moderno. In fondo Luigi XIV non era Richelieu, dittatore assolutamente senza precedenti, dittatore moderno. Nell'arena in cui cerca la gloria, il re che vuole «governare da solo» può misurarsi soltanto con i suoi pari. Questi non sono solo i suoi antenati, da Clodoveo a Luigi XIII, ma anche gli eroi dell'Antichità: Alessandro, Cesare, Augusto, Tito.

Il re, dunque, non sarebbe dovuto rimanere insensibile alle ragioni degli Antichi, che con Boileau facevano appello al suo senso della verità umana, e suscitavano in lui il desiderio di riconoscersi negli specchi sperimentati della vera grandezza.

Molto alla lontana, l'autore dell'*Arte poetica* potrebbe apparire una figura di pedante «docente del Parnaso» ufficiale, etichettato col ruolo di prefetto dell'ordine letterario e morale imposto da Luigi XIV. Ma se è vero che in Francia politicamente tutto era già deciso sin dal 1661, e lo Stato assoluto non veniva più messo in discussione, nelle lettere le cose andavano ben diversamente. La disputa che le divideva

era appena iniziata. Luigi XIV lasciò che si inasprisse, accontentandosi di esserne l'arbitro. Boileau poteva ragionevolmente sperare di far propendere il re dalla sua parte e da quella degli Antichi. La sua opera maggiore, l'*Arte poetica*, non è assolutamente un testo ufficiale, ma uno strumento di lotta, e di lotta contro Quinault, Desmarets, Perrault, fedeli alla tradizione moderna lasciata in eredità da Richelieu, creature dello Stato costruito dal Cardinale. Anche quando Boileau e Racine diventeranno storiografi del re, nel 1677, il riconoscimento che insieme finalmente otterranno dal re per la causa che difendono sarà un successo *personale*, una difficile vittoria conquistata per loro esclusivo merito nell'animo del monarca. Questa vittoria non deve niente ai ministri, agli uffici, all'amministrazione, allo Stato: è ottenuta al di fuori del mecenatismo di Stato. È la vittoria della concezione umanistica e liberale della letteratura, contro una concezione «moderna» che minacciava di imporsi automaticamente a tutti in un regime assolutista.

Visto più da vicino, Boileau si rivela un Alceste. Ha imparato con difficoltà la prudenza, puntellandosi agli Antichi per resistere alla tendenza degli scrittori della sua generazione a calarsi docilmente nel quadro contemporaneo e amministrativo dello Stato. Questo quadro detta un registro che si estende a tutti i generi letterari: quello del panegirico senza riserve e dell'elogio iperbolico del monarca. Boileau non esitò a resistere a tale tendenza, o perlomeno a limitarne gli effetti, richiamandosi alla varietà dei generi tramandati dall'Antichità pagana, al registro e al significato di ciascuno di essi quali furono stabiliti dai grandi modelli antichi; senza mai nascondere, peraltro, le sue simpatie per Port-Royal, testimone di un'Antichità cristiana refrattaria al cattolicesimo politico «moderno». Tutto allontana questo presunto Prud'homme delle lettere dal conformismo e dall'ottimismo encomiastici di cui Lancellotti, Rampalle, Desmarets e Perrault sono stati e si sono fatti i promotori ufficiali. Quello che per noi è molto difficile afferrare in Boileau – e a maggior ragione in Racine – è la forza d'animo e la sottigliezza che hanno permesso a questi sudditi dell'onnipotente Luigi XIV di trovare nella loro

coscienza letteraria le risorse e la volontà necessarie per salvaguardare sia la loro integrità di letterati nei confronti dello Stato assoluto sia la loro piena lealtà di sudditi verso la persona del re. Bisogna dar loro atto che il margine di manovra che avevano a disposizione è sempre stato molto ristretto.

Anche quando Boileau accettò, insieme a Racine, di assumere l'incarico di storiografo del re, rimase percettibile in lui la sfasatura tra il poeta cittadino della Repubblica delle Lettere e il funzionario di Corte devoto al suo re. Valincour riferisce che Boileau, sul letto di morte, lo aveva pregato di dire a Luigi XIV «che era molto scontento del fatto di essere stato incaricato, con il signor Racine, di un lavoro tanto contrario al loro genio, incline solo alla poesia».

Il poeta appartiene a una repubblica letteraria che include gli Antichi; lo storiografo al re che lo ha nominato. Il poeta mira a rappresentare la letteratura per il re, lo storiografo a rendere partecipe il re della «lunga durata» classica di cui le lettere sono depositarie. Per quanto diversi siano per rango e nascita, il poeta, che deve la sua autorità solo a se stesso e alla tradizione di cui è portatore, e il re, che la deve soltanto alla propria persona e al suo antico lignaggio, possono vicendevolmente riconoscersi, ciascuno nella sua sfera, come rappresentanti di una umanità antica, attestata su due posizioni diverse ma ugualmente «legittime». Lo scambio è onorevole e pregevole. È tutt'altra cosa rispetto alla volontà serva di un Desmarets, moderno propagandista di un moderno dittatore come Richelieu. Il propagandista moderno subordina la propria penna e il proprio linguaggio ai dettami di un volere assoluto che controlla lo Stato, e che deve far accettare la sua novità. Desmarets è esistito solo grazie a Richelieu, ha avuto successo solo nella scia di Richelieu, il quale a sua volta non poteva legittimare la propria esorbitante autorità se non moltiplicando i successi politici e militari e sostenendoli con la propaganda. Per Boileau, al contrario, l'onore e la coscienza dell'uomo di lettere hanno il loro fondamento autonomo in una tradizione letteraria indipendente dall'attualità e risalente all'Antichità, così come la gloria e la grandezza del re hanno il

loro fondamento nella coscienza regale, che subordina a sé lo Stato senza tuttavia riassumersi in esso. Agli occhi di Boileau coscienza letteraria e coscienza regale possono e devono comprendersi vicendevolmente e allearsi per tenere a bada la modernità dello Stato e i suoi zelatori troppo aggressivi.

Nicolas Boileau e Charles Perrault sono nati nello stesso ambiente di cancellieri e avvocati del Parlamento che fu il ceppo fecondo della borghesia colta parigina. Perrault e i suoi tre fratelli formarono una tribù molto unita, e fecero fortuna tutti insieme: il maggiore, Pierre, nell'amministrazione finanziaria dell'Università; il secondo, Nicolas, laureato alla Sorbona, nella Chiesa; il terzo, Claude, medico e architetto, profittò della brillante carriera nello Stato del fratello più giovane, Charles. Questi, dopo essere stato un semplice impiegato alle dipendenze del fratello maggiore Pierre, nel 1660 fu assunto da Colbert, dapprima come funzionario, poi come suo principale collaboratore. E questa collaborazione durò vent'anni. Il giovane Charles Perrault aveva già dato prova del suo talento letterario negli ambienti che sostenevano il sovrintendente Foucquet. Colbert, su consiglio di Chapelain, lo notò, lo sottrasse a Foucquet e gli offrì un'opportunità. E fu in qualità di braccio destro di Colbert nella sovrintendenza agli Edifici che questo figlio di un modesto avvocato trovò la strada del potere, della ricchezza e, insieme al fratello Claude, della fama letteraria. Il suo percorso riproduce e perfeziona quello di Desmarets.

Nicolas Boileau-Despréaux, anch'egli figlio cadetto di una numerosa famiglia, esordì sulle orme del fratello maggiore Gilles, protetto di Jean Chapelain, autore di *Sentiments de l'Académie sur le Cid* (1637) e di un poema epico incentrato sul tema della nazione e destinato all'insuccesso: *La Pucelle*. Alla fine della Fronda Chapelain era passato dal servizio di Richelieu a quello di Colbert. In un primo tempo, dunque, il giovane Boileau si formò nei circoli letterari fedeli alla tradizione di Richelieu, e ben presto raccolti attorno alla stella di Colbert. Nel 1659 Gilles Boileau viene eletto all'Académie française, con l'appoggio di Chapelain, di Colbert e del

cancelliere Séguier, protettore dell'Académie, i quali combattono la violenta opposizione degli amici del sovrintendente Foucquet, guidati da Paul Pellisson. Ma nel 1663, quando il sovrintendente è sotto processo, Nicolas Boileau si avvicina a Molière – allora al centro della disputa della *Scuola delle mogli* – e stringe amicizia con La Fontaine, che, fedele a Foucquet, lo introduce negli ambienti dei simpatizzanti del sovrintendente caduto in disgrazia. Rompe i rapporti con Chapelain, che per Colbert aveva compilato un elenco di scrittori gratificati dal re in cui non figurava nessuno dei nuovi amici di Boileau, né lo stesso Boileau. Dopo qualche tempo si avvicina al Primo presidente Lamoignon, capo dell'unica antica istituzione del regno, il Parlamento, che insieme alla Corona restava al di fuori del moderno apparato statale.

Nel 1660 Racine, che aveva solo ventun anni e non era ancora in rapporti con Boileau, si trovò già in contrasto con Charles Perrault. Per lanciarsi nella carriera letteraria aveva scritto un'ode in onore del matrimonio del re con l'infanta Maria Teresa. L'aveva intitolata *La Nymphe de la Seine*, e l'aveva impreziosita con allegorie mutuate dalla favolistica greco-latina. Quell'ode, approvata da Chapelain e ricompensata con una gratifica regale, fu però sottoposta dallo zio di Racine, Nicolas Vitart, al giudizio di Charles Perrault, appena entrato al servizio di Colbert. E Perrault criticò vivacemente, come avrebbe fatto Desmarets, la presenza nel poema di falsi dèi adulteri, Venere e Marte, che a suo avviso stridevano con il pudore e la dignità della coppia regale e cristiana formata da Luigi e Maria Teresa. Indirettamente, Racine rispose a Perrault che per niente al mondo avrebbe modificato la sua ode, e aggiunse: «Ho dalla mia parte Malherbe». Tuttavia avrebbe poi cassato le due strofe incriminate nell'edizione del 1671 di questo poema di gioventù, ma non perché evocavano la Favola, bensì perché lo facevano in maniera maldestra.

Racine entrava così nella disputa del meraviglioso pagano e del meraviglioso cristiano, schierandosi dalla parte degli

Antichi.84[91] Mondare, sfrondare sistematicamente la poesia francese dalla mitologia greco-latina (ormai svuotata del significato cosmologico e astrologico ancora attribuitole dagli umanisti del Cinquecento) significava in realtà tagliare definitivamente i ponti con l'Antichità letteraria e, dietro il pretesto della modernità cristiana, privare la poesia moderna di quello «sguardo distante» che poteva trovare nelle storie e nelle immagini cangianti della favola e in quel patrimonio permanente di verità «umana» (e non più scientifica) al quale essa dava accesso.

Prima di incontrare Boileau, Racine — che a quel tempo, nonostante l'opposizione dei suoi vecchi maestri di Port-Royal, aveva già iniziato una carriera di poeta teatrale – incrociò anche la strada di Jean Desmarets. Ciò avvenne – ma solo in apparenza – nello stesso campo dell'antico collaboratore di Richelieu: quello dei nemici di Port-Royal.

Tra il 1664 e il 1666 Desmarets si era in infatti lanciato in una violenta campagna contro Port-Royal, pubblicando diverse *Lettres* per denunciare quella che chiamava *l'eresia immaginaria* dei giansenisti. Nicole gli aveva risposto con una serie di *Lettres* intitolata *Les Visionnaires* – allusione alla commedia di Desmarets rappresentata trent'anni prima, nel 1636 – dove parlava degli autori teatrali (e Desmarets, per compiacere Richelieu, ne aveva fatto parte per qualche tempo) come di «pubblici avvelenatori, colpevoli di innumerevoli omicidi spirituali». Punto sul vivo, Racine si sentì attaccato personalmente e replicò a Nicole con due lettere in cui analizzava, con spietata ferocia polemica, il bigottismo che regnava nella Port-Royal perseguitata, e che lui conosceva, dall'interno, meglio di chiunque altro. Erano due pamphlet in cui egli si schierava decisamente – contro il giansenista Nicole – a favore dei poeti dell'Antichità pagana, il che lo divideva anche dal «moderno» Desmarets. Per Racine sono i poeti antichi a offrire il migliore e più sicuro scudo a protezione della libertà dei poeti francesi, sempre minacciata dalla censura morale dei devoti, giansenisti o antigiansenisti che siano. L'autorità millenaria dei grandi poeti pagani è ai suoi

occhi la migliore garanzia contro il fanatismo morale degli zeloti cristiani, sia quelli che si rifanno alla Chiesa dei primi secoli sia i seguaci del cattolicesimo «moderno» di Richelieu. Così scrive Racine:

«Sofocle, Euripide, Terenzio, Omero e Virgilio sono ancora oggetto della nostra venerazione, come lo sono stati ad Atene e a Roma. Il tempo, che ha abbattuto le statue erette a ognuno di loro e persino i templi innalzati ad alcuni, non ha impedito che la loro memoria giungesse fino a noi. Il nostro secolo, che non sente l'obbligo di seguire il vostro giudizio in tutte le cose, ci offre ogni giorno i segni della stima che nutre per questo genere di opere, di cui voi parlate con tanto spregio; e malgrado tutte le massime severe che sempre vi ispira qualche passione, osa prendersi la libertà di stimare tutte le persone nelle quali si vede brillare qualche scintilla del fuoco che un tempo animò i grandi geni dell'Antichità». [92]

A posteriori rimaniamo sorpresi nel constatare che per Racine – così come sarà per il suo amico Boileau in questa fase della discussione – uno degli obiettivi più vitali della disputa degli Antichi e dei Moderni è l'autonomia della letteratura. Tagliare i ponti con l'Antichità, con i suoi autori, con la sua Favola, per le lettere francesi significherebbe assoggettarsi senza scampo e in modo definitivo a un giogo «devoto». Ma significherebbe anche sacrificare tutto quello spazio di ironia e di allegoria che evita alla letteratura di diventare il servile strumento della modernità di Stato. Come Boileau, Racine si prepara a convincere il re che una gloria radicata nella lunga memoria letteraria gli si addice più di una celebrità tutta moderna. Come Boileau, egli aspira a trovare nel re un alleato contro il rigorismo dei devoti e contro l'orgoglio del soggettivismo moderno.

Qualche tempo prima di questa disputa con il giansenista Nicole, Racine era stato presentato a Boileau dal suo parente La Fontaine, amico di Molière, nel salotto di Mme de Plessis-Guénégaud, la quale, come La Fontaine, si preoccupava per la sorte del sovrintendente Foucquet. I tre amici collaborarono a due feroci libelli contro Colbert e il suo consigliere letterario

Chapelain: *Chapelain décoiffé* e *Colbert enragé*. E fu allora che il giovane Boileau-Despréaux ruppe definitivamente i rapporti con il fratello maggiore accademico, Gilles, il quale, per dissipare il sospetto che pesava su di lui di aver collaborato ai libelli contro Colbert e contro Chapelain, che circolavano clandestinamente, non aveva esitato a denunciare il fratello minore a Chapelain. Questa delazione valse a Gilles l'inclusione nella lista di gratifiche del 1665. Nicolas Boileau, nella sua prima *Satire*, non nasconderà a quale tradimento suo fratello dovesse quella prebenda:

Enfin je ne saurais, pour faire un juste gain,

Aller bas et rampant fléchir sous Chapelain.

Cependant, pour flatter ce rimeur tutélaire,

Le frère en un besoin va renier son frère. [93]

In questa prima *Satire* si trova quindi questa ferma dichiarazione di dignità e integrità letterarie, che ha valore di un giuramento davanti a se stesso:

Je ne sais point en lâche essuyer les outrages

D'un faquin orgueilleux qui vous tient à ses gages,

De mes sonnets flatteurs lasser tout l'univers,

Et vendre au plus offrant mon encens et mes vers. [94]

Fino al 1665 Boileau non aveva pubblicato niente, ma si era già creato una fama letteraria grazie ai manoscritti delle sue *Satires*, che circolavano di mano in mano, e alle letture che ne faceva in cerehie di amici. La sua esitazione a farle stampare è comprensibile: la campagna dei sostenitori di Foucquet a favore del sovrintendente caduto in disgrazia aveva reso le autorità civili ancora più spietate contro gli autori di libelli. Ma fu forzato dalle circostanze: un'edizione clandestina, stampata a Rouen nel 1665 senza il suo avallo, lo costrinse l'anno seguente a pubblicare personalmente un'edizione ufficiale delle *Satires*, autocensurata e molto meno compromettente, preceduta da una «Avvertenza al lettore» in cui protestava con veemenza contro i pirati editoriali.

Queste precauzioni non impedirono la pubblicazione di numerosi, violenti opuscoli diretti contro la sua persona. Gli veniva rimproverato il tono cupo e amaro, che denotava il frondista, e lo accusavano di aver oltrepassato tutti i limiti ammessi del genere satirico, non solo denigrando i costumi in generale, ma anche attaccando *ad hominem* alcune reputazioni letterarie avallate e protette dai più alti dignitari della Chiesa, dello Stato e del Parlamento. Boileau lasciò passare la bufera, e soltanto un anno più tardi, nel 1667, scrisse e rese nota la sua risposta, in una nuova satira dal titolo *A son esprit*, dove fustigava allegramente se stesso per il suo gusto irresistibile di proclamare a gran voce quello che ognuno pensa nel suo intimo. Per un quarto di secolo, però, non scrisse più satire. Sapeva qual era il limite, e malgrado tutte le attenuazioni imposte alla sua verve iniziale, era ben consapevole di non potersi spingere oltre. Alla mordacità di Giovenale preferì ora la forma e il tono ironico dell'epistola in versi d'imitazione oraziana.

La raccolta delle prime *Satires* di Boileau si apriva con un *Discours au roi*, scritto nel 1664, che si rivelò un efficace parafulmine per la raccolta. Era un capolavoro di diplomazia politica e morale, di dignità personale e di critica letteraria. Con questo colpo da maestro Boileau cancellava preventivamente, agli occhi del re, tutte le accuse e le denunce che lo avevano e lo avrebbero ancora investito; ed è quasi certo che il *Discours* in versi, già prima della pubblicazione, fu letto al re da uno dei suoi favoriti, il marchese di Dangeau, al quale il poeta dedicava nella stessa raccolta la sua *Satire V, Sur la noblesse*. Arrivando direttamente al re per una via che non era quella gerarchica, rivolgendosi personalmente a lui — come già avevano fatto i suoi amici Molière e Racine attraverso il teatro —,[95] Boileau si premuniva contro gli attacchi degli scrittori prezzolati e contro l'eventuale animosità di Colbert, collocandosi di colpo al di sopra della maggioranza dei letterati che Colbert, Chapelain e Perrault si sforzavano con successo di organizzare in un coro che cantasse il panegirico del re.

In qual modo rivolgersi al re senza mettersi in fila e in ginocchio? Come attirare la sua simpatia e interessarlo alla dignità delle lettere del regno senza perdersi in lodi servili? Questo è il problema retorico e morale di Boileau. Nello stretto margine lasciato alla sua libertà di parola, era l'unico interrogativo onesto e coraggioso che uno scrittore si potesse porre sotto Luigi XIV.

Se fino a oggi, dice Boileau al re in questo *Discours* in versi, lui non si è unito alla folla dei suoi panegiristi, se è «rimasto in un umile silenzio», è perché «sa poco lodare», e sente troppo la sproporzione tra il suo «modesto genio» e un così grande soggetto. Il suo lungo riserbo era dunque dovuto al rispetto, mentre il cicaleccio laudativo del gruppo di scrittori beneficiari di pensione era assolutamente indegno di un eroe quale Luigi. Nella sua descrizione critica dei diversi generi di panegirico messi in opera per avvolgere di incenso il re, Boileau si dedica a un inventario delle debolezze e delle imposture letterarie contemporanee. Tutte inseparabili dalle pecche morali: vanità e affettazione, insincerità e banalità, ipocrisia servile e insulsaggine. La grandezza eroica del re non è dunque contagiosa: non basta per moltiplicare i talenti né per elevarli alla vera statura del principe. Il secolo di Luigi comprende, come gli altri, zone d'ombra, ambiguità, anime vili. Servire bene il re non consiste nell'ignorare o negare tutto questo. La satira e la critica morale conservano i propri diritti anche sotto un così grande re. Il poeta sottolinea che quei laudatori senza talento che si profondono in panegirici all'indirizzo del monarca si preoccupano più di se stessi che di lui: lo adulano senza ritegno non per contribuire alla sua gloria, ma per ottenerne i favori. Si servono dunque di lui come di uno schermo che li protegga da qualsiasi esame troppo indiscreto che metta in luce la loro ipocrisia e il loro scarso talento. Indirettamente, ma con fermezza, Boileau lascia intendere al re a quale sterile monotonia sarebbe condannata la letteratura sotto il suo regno se avesse il sopravvento la norma letteraria «moderna», quella del panegirico ufficiale e servile che tinge tutto di rosa.

Trasferendo il dibattito sul terreno della vera grandezza regale e degli specchi letterari che le sono più confacenti, Boileau si rende partecipe del monopolio di quella grandezza d'animo che Luigi XIV riserva gelosamente a se stesso. Il grande re può forse accontentarsi di panegirici in serie, moneta spicciola o moneta falsa della grande poesia? Può stendere un velo sulla meschinità morale e letteraria di tutta una folla di autori senza talento che lo incensano per interesse con scritti insulsi e senza alcun futuro? Significherebbe compromettere la sua gloria nei secoli, nuocerle presso i posteri. «Per cantare un Augusto bisogna essere un Virgilio» scrive il poeta. Boileau ricorda pure che Alessandro non tollerò che nessun pittore lo ritraesse fuorché Apelle, l'unico degno di lui. In questo *Discours au roi* di Boileau vediamo dunque delinearsi la strategia degli Antichi nella disputa francese, e per contrasto quella dei Moderni. Per ciascuno dei due campi si tratta di attirare il re dalla propria parte e di far pesare sull'uno o l'altro piatto della bilancia la sua persona eroica, la sua potenza, la sua incontestabile e incontestata autorità. Boileau lo descrive a se stesso come un eroe antico riapparso tra i Moderni, che merita di far rinascere intorno a sé il «grande gusto dell'Antichità». Tutto lo sforzo dei Moderni, che culminerà nel *Siècle de Louis le Grand* di Perrault, consisterà (e già nel 1664 Boileau indovina e anticipa questa impresa) nel fare della persona del re l'argomento schiacciante a favore della superiorità dei Moderni sull'Antichità. Longepierre, nel suo *Discours sur les Anciens*, del 1687, prenderà da Boileau il testimone nel denunciare il sofisma secondo il quale Luigi XIV, riapparizione insperata della grandezza antica sul trono di Francia, è il re dei soli Moderni:

«Si fa appello alla gloria del re. Si vuole impressionare con lo splendore che circonda la sua persona; e senza vedere che così lo si vuol rendere complice di un'ingiustizia, si pensa soltanto che la vittoria si accompagni sempre al suo augusto nome, e che niente sia impossibile con un simile soccorso. Ci si persuade che lo spirito, sopraffatto da tanta maestà e sedotto dal fulgore che ne scaturisce, lascerà che la verità si dilegui attraverso questo abbagliante splendore; e che nel suo

turbamento e nella sua estasi non avrà più la tranquillità necessaria per eludere una trappola così attraente; che non essendo ancora sufficiente per un oggetto così glorioso tutta la sua attenzione, non potrà perderlo di vista un momento, e non potrà così distinguere i veri interessi della gloria dell'eroe che gli viene proposto, né separarli da quelli degli Antichi; che, insomma, avendo esaurito tutta la sua ammirazione in quella vista, non gli resterà che l'indifferenza per tutto il resto, e gli Antichi gli sembreranno allora molto meno grandi di quanto gli apparissero prima. Nella fierezza che ispira un artificio così specioso e così difficile da sventare, ci si rallegra in anticipo della vittoria, e inebriati da un pensiero così piacevolmente lusinghiero non si consulta, non si ascolta, non si segue altro che la passione eccessiva per i Moderni, basata unicamente sull'ingiusto odio che si nutre per gli Antichi, del quale non sarebbe forse difficile scoprire le vere cause». [96]

Nel suo *Discours au roi* Boileau metteva implicitamente in risalto, come aveva fatto Tassoni, la sfasatura moderna tra la vera grandezza eroica, diventata rara, e la vera grandezza letteraria, ancora più rara e forse inaccessibile, come dimostra il ripetuto insuccesso dei poemi epici francesi, in particolare la troppo celebrata *Pucelle* di Chapelain o il *Clovis* di Desmarets. Il re non dispone né di un Omero né di un Virgilio che lo cantino. Sarebbe già molto se avesse un Terenzio in Molière, un Euripide in Racine, un Orazio in Boileau. La commedia, la tragedia, la satira e l'epistola, facendo rivivere per Luigi XIV la vita e la verità letterarie antiche, saranno più consone allo slancio eroico del re verso l'antica grandezza che non una sequela meccanica di lodi che lo celebrino senza comprenderlo.

Boileau, in attesa che il suo talento sia sufficientemente maturo per permettergli di volare abbastanza in alto e cantare degnamente le imprese del principe, rivendica il diritto alla satira, a imitazione degli Antichi, «senza ostacolare la sua penna», «in questo libero mestiere» che lo obbliga a «fustigare i vizi», a denunciare le «scempiaggini del tempo», secondo l'ispirazione sincera del suo «cuore» e del suo «estro»,

dotando così il regno di un'opera «classica» di poesia morale che lo onorerà più di quanto possano fare gli adulatori prezzolati.

Boileau rivendica dunque, in nome dell'Antichità, un margine di libertà e di indipendenza per la sua «penna»: ha la modestia di «conoscere se stesso» e di non cercare prematuramente di elevarsi mediante i grandi generi all'altezza di un re eroico. Fomentando in Luigi XIV il disprezzo che meritano i suoi dozzinali panegiristi, egli sollecita la protezione per la propria libertà, paragonabile a quella che il re ha concesso a Molière nella disputa a proposito del *Tartufo*: libertà di non credere che tutto sia mirabile in un'epoca che ha la fortuna di vedere Luigi XIV sul trono; libertà di vedere e di dire che anche sotto Luigi XIV vi sono ipocriti sempre pronti a ingannare, denunciare, calunniare, e false reputazioni che bisogna rimettere al loro giusto posto.

> *Je ne sais point au Ciel placer un ridicule,*
>
> *D'un nain faire un Atlas, ou d'un lâche un Hercule.70*

Per lui la questione è far comprendere al re che le lettere, sotto il suo regno, devono prendere come pietra di paragone la bellezza e la verità morale dei capolavori antichi, e non accontentarsi di offrire specchi compiacenti al suo splendore immediato. Sotto Luigi XIV la letteratura sarebbe destinata a languire se dovesse limitarsi ai generi di circostanza e d'obbligo che nel breve termine sembrano glorificarlo ma che alla lunga nuocciono alla sua gloria. L'ispirazione dell'epica e quella della grande lirica antica si sono inaridite? La vuota pompa dei panegirici moderni è il contrario del grande e del sublime? Altri generi letterari possono vivere e, come diceva Racine nella sua polemica contro Nicole, far brillare oggi «qualche scintilla del fuoco che un tempo riscaldò i grandi geni dell'Antichità». L'ironia della satira e dell'epistola, il riso della commedia hanno di diritto il loro posto in un grande regno. Il libero «fuoco», di cui gli scrittori contemporanei possono trovare l'accenditore soltanto negli Antichi, associa la gloria di Luigi XIV alla verità morale e alla vera bellezza, che

i Moderni tradiscono per lusingare il re. Si può ancora dire la verità senza ferire? Si può lodare senza adulare e senza andare contro la verità? Scrivere sotto Luigi XIV senza rinnegare le eterne esigenze della verità e della bellezza e senza oltrepassare i limiti dettati dalle esigenze del regno significa imporsi un'ardua disciplina. Ma questa è preferibile alla meccanica facilità della lusinga.

Istruito dagli Antichi nell'amore della verità e della bellezza fondata sulla verità, Boileau osa affermare che a lui manca la naturale vocazione alla lode: «Ho questo difetto: non so adulare».

On ne me verra point, d 'une veine forcée

Même pour te louer, déguiser ma pensée.70

Se deve lodare il re, lo fa solo per uno slancio sincero del cuore, e non per calcolo. Se non lo loda di più, è perché sa di non avere ancora né stile né voce abbastanza alti per sostenere in versi questo grande tema, che richiederebbe un poeta epico o un grande lirico all'antica. Il re gli riconosca dunque il coraggio di ammettere quella limitatezza prettamente moderna, mentre tanti altri, ancora più limitati di lui, simulano un grande stile di cui sono incapaci.

Sullo sfondo di questa diplomazia di poeta si profila in filigrana un paragone tra Antichi e Moderni. Il dono innato della grandezza, così come il suo esplicarsi, si sono affievoliti o rarefatti nei Moderni. Ma almeno si può avvertire l'appello di quella grandezza che era naturale nei maestri dell'Antichità, e sfuggire così all'errore moderno, che consiste nell'accontentarsi del poco che si è diventati a uso di un pubblico che si accontenta volentieri di poco. Non è più naturale né sincera l'ispirazione dei grandi generi. La tendenza moderna è l'affettazione ricercata, l'adulazione ipocrita e pomposa, l'ampollosità e la smanceria scipita. Uno dei contrappesi possibili a questa patologia morale e letteraria è la satira, l'ironia, l'intimidazione e la critica attraverso il comico. Ma per riuscirci, con tatto e buon gusto, ancora una volta

bisogna ispirarsi agli antichi maestri di quest'arte al tempo stesso delicata e vigorosa: Terenzio, Cicerone, Orazio.

Ma quello dell'ironia è un registro pericoloso, e gli ipocriti tecnici dell'incensamento automatico hanno buon gioco a farla passare per biasimevole libertinaggio. La sola maniera per legittimare il registro ironico è renderlo bene accetto al re, facendogli sentire la solidarietà che lega questa igiene delle lettere e dei costumi alla sua personale ambizione – che si suppone generosa – alla grandezza e alla gloria. I grandi scrittori del suo regno saranno quelli che, al pari di lui ma nella loro sfera, sapranno sottrarsi al circolo vizioso dell'amor proprio moderno e mirare alle cose più alte, ritrovando (insieme al re) l'antica, feconda forza d'animo.

Tuttavia dal 1669 Boileau sacrifica la propria vocazione satirica al galateo del regno. Dal genere caustico della satira passa a quello più urbano dell'epistola, che del resto aveva già sperimentato nel suo *Discours au roi.* È infatti con una simmetrica *Epître au roi* che dà inizio a questo nuovo ciclo poetico. E anche qui riesce a conciliare la libertà di tono e di spirito – che fa al re l'onore di conservare in sua presenza – con l'appello al sentimento regale della grandezza. Boileau ribadisce le sue dichiarazioni d'incapacità riguardo alla pompa dei panegirici, e il suo orrore per i luoghi comuni delle lodi dozzinali che magnificano il re, capo degli eserciti; finge di scoprire ingegnosamente che l'unica maniera di lodare il re che a lui si addica e che non sia banale è prospettargli quale potrebbe essere la sua gloria nella pace, favorevole al fiorire delle lettere nel regno:

Oui, grand roi, laissons là les sièges, les batailles,

Qu 'un autre aille en rimant renverser des murailles,

Et souvent sur tes pas marchant sans ton aveu,

S'aille couvrir de sang, dépoussiéré et de feu.

A quoi bon d'une Muse au carnage animée

Echauffer ta valeur déjà trop allumée?

Jouissons à loisir des fruits de tes bienfaits

Et ne nous lassons point des douceurs de la paix. [97]

Questa epistola sarà presentata al re da Mme de Thianges, sorella della marchesa di Montespan. E come ultima tappa del dialogo avviato tra il re e il poeta, nel 1674 il fratello di Mme de Thianges e di Mme de Montespan, il duca di Vivonne, presenterà Boileau a Luigi XIV; il poeta gli reciterà alcuni passi del *Lutrin,* al quale sta lavorando, e, su invito del re, leggerà anche il finale del*VEpître I,* che ha appena rimaneggiato.

Pour moi, qui sur ton nom déjà brûlant d'écrire,

Sens au bout de ma plume expirer la Satire,

Je n 'ose de mes vers vanter ici le prix.

Toutefois, si quelqu'un de mes faibles écrits

Des ans injurieux peut éviter l'outrage,

Peut-être pour ta gloire aura-t-il son usage!

Et comme tes exploits, étonnant les lecteurs,

Seront à peine crus sur la foi des auteurs,

Si quelque esprit malin les veut traiter de fables

On dira quelque jour pour les rendre croyables:

Boileau qui dans ses vers pleins de sincérité

Jadis à tout son siècle a dit la vérité,

Qui mit à tout blâmer son étude et sa gloire,

A pourtant de ce roi parlé comme l'Histoire. [98]

Boileau non conta soltanto su grandi gentiluomini e grandi dame ben introdotti a Corte per farsi ascoltare personalmente dal re, aggirando lo sbarramento di ministri e alti funzionari. Ha creato intorno a sé una cerchia di amici intimi e sicuri, uomini superiori quali Molière, Racine, La Rochefoucauld, che condividono i suoi sentimenti e le sue convinzioni e perseguono lo stesso fine: tenere alte le esigenze della

coscienza letteraria nel clima «moderno» di una monarchia amministrativa che induce al servilismo e di una devozione ipocrita che porta alla scipitaggine tortuosa.

Dopo il 1670 Boileau trovò inoltre, presso il Primo presidente del Parlamento di Parigi, Guillaume de Lamoignon, un ambiente di profonda cultura umanistica e di urbanità colta che gli permise di maturare in quel clima indipendente che gli si confaceva. Il ceto degli alti magistrati eruditi, tenuto a bada dal potere assoluto del nuovo regime, riuscì a conservare intorno a Lamoignon il ruolo tradizionale che aveva sostenuto in Francia dal Rinascimento in poi, quello di mecenate delle lettere rinvigorite dall'emulazione dei capolavori dell'Antichità.

Guillaume de Lamoignon, avo di Malesherbes, durante il processo Foucquet aveva dato prova di equità e di indipendenza. Era molto legato a Olivier Lefèvre d'Ormesson, che a sua volta aveva avuto il coraggio di tener testa a Colbert, e di ottenere infine il proscioglimento del Sovrintendente. Cosa di cui fu punito con l'esclusione dalla sua carica di consigliere al Parlamento. Insieme a Lefèvre d'Ormesson, Boileau incontra presso il Primo presidente, nel suo palazzo parigino (diventato oggi sede della Bibliothèque de la Ville de Paris) o nel suo castello di Bàville, nell'Hurepoix, personaggi di profonda erudizione quali l'abate Claude Fleury, fine commentatore di Omero e storico della tarda Antichità, il linguista cartesiano Géraud de Cordemoy, il gesuita René Rapin, sagace critico letterario, e Bossuet, teologo e oratore. A quell'epoca l'Académie Lamoignon è una delle cerehie più brillanti della Repubblica francese delle Lettere. Boileau scrive le sue *Epitres*, compone l'*Arte poetica* e traduce il *Trattato del sublime* in comunione di pensiero e di sentimenti con questa accademia privata di umanisti eruditi.

A poco a poco egli si è imposto come il principe della Repubblica francese delle Lettere, rinnovando un magistero che Guez de Balzac, in condizione di semiesilio, aveva esercitato alla fine del ministero di Richelieu, e adeguando quel magistero alle nuove circostanze, giacché l'assolutismo

moderno viene adesso praticato dallo stesso re, la cui antica legittimità è incontestata.

Il 1674 è l'anno fortunato di Boileau. Viene presentato al re dal duca di Vivonne, riceve direttamente dal monarca una pensione e ottiene da lui un privilegio per la sua opera letteraria passata e futura. Il 10 luglio esce una raccolta comprendente le *Epîtres*, l'*Arte poetica* – alla quale lavora da diversi anni – e la traduzione del *Trattato del sublime*. Con questo imponente insieme di *Œuvres diverses*, egli propone al re una sorta di concordato fra il suo regno e le lettere quali lui, Boileau, le concepisce e le accorda al nuovo regime: preservate da ogni servilismo moderno grazie al loro fondamento nell'Antichità, le lettere risulteranno tanto più onorevoli per il re e tanto più efficaci per la salute del regno in quanto non dovranno rispondere a motivi di circostanza, come vogliono i Moderni, radicandosi in quel patrimonio permanente di verità e di bellezza che solo la discendenza dai classici antichi garantisce all'invenzione letteraria francese.

È una dottrina profondamente conservatrice, confacente all'aspetto conservatore del regno personale di Luigi XIV, in opposizione alla veemenza modernizzatrice e un po' machiavellica della dittatura esercitata nel recente passato da Richelieu. Ma è anche una dottrina liberale, giacché per Boileau il radicamento nei classici antichi conferisce all'invenzione letteraria un distacco nei confronti dell'attualità e un margine di scelta di cui non dispongono invece i Moderni, che si trovano privati, per così dire, di un retroterra. Per conservare bene, bisogna potere e saper criticare i «vizi» che corrompono e indeboliscono la salute del corpo politico. Ma i Moderni, che sanno solo magnificare la novità della loro epoca, mascherano anche i suoi vizi. Sono un principio di corruzione, oltre che di rottura.

È di questo che Boileau, nelle sue *Œuvres diverses* del 1674, vuole convincere il re e le *honnêtes gens* del suo regno. Desmarets de Saint-Sorlin comprese benissimo l'importanza di questa offensiva, e gli replicò, con straordinaria rapidità, in

quello stesso anno. D'altronde anch'egli era vivacemente chiamato in causa da Boileau in diversi passi dell'*Arte poetica*.

I quattro canti dell'Arte *poetica* sono in realtà ben lungi dal dettare delle regole dall'alto di una cattedra professorale. Boileau definisce i diversi generi letterari basandosi sui princìpi stabiliti dai loro capolavori, e maschera il suo intento didattico in un'animata conversazione che finge di avere con i suoi confratelli poeti, conversazione ufficiale e pubblica, alla quale implicitamente il re assiste in prima fila, come uditore e come arbitro. L'autore dell'Arte *poetica* varia i toni del suo discorso, assumendo sovente quello bonario dell'epistola, e talvolta quello violento della satira. Senza tuttavia mai venir meno alla dignità che s'impone alla presenza del re. Si tratta dunque di una vera e propria educazione pubblica del gusto letterario francese in regime di monarchia assoluta, e in primo luogo di quello del re.

Boileau non parla di gusto. Questo termine non è ancora entrato del tutto nel vocabolario critico. Ma Racine se ne servirà l'anno seguente nella sua prefazione a *Ifigenia*. Boileau parla solo di «ragione» o di «buon senso». Nell'Ottocento si è creduto che si trattasse di razionalismo applicato alle cose della poesia. Si era perso di vista il significato retorico del vocabolario di Boileau, che traduce con «ragione» l'*orationis ratio* di Cicerone e con «buon senso» il *judicium* di Orazio. Tuttavia è proprio di gusto e di tatto che si tratta nel canto I. Boileau mira subito a suscitare nel poeta in nuce un principio interiore e intuitivo di giusta e felice scelta delle parole e dei toni, una scelta che non si può accontentare di un'intuizione soggettiva; deve essere guidata da una coscienza letteraria e morale esigente, sperimentata e addestrata. La creazione poetica non è dunque solo una vocazione; o meglio, se è davvero una vocazione, è perché si situa immediatamente in un quadro di riferimenti che la precedono e che le sopravvivranno: la lingua, i generi, i loro grandi modelli classici, la natura umana di tutti i tempi. La creazione poetica deve tenerne conto tanto quanto del proprio talento naturale, se vuole cogliere nel segno e rimanere nel tempo. La «ragione»

di Boileau non ha niente in comune con quella di Cartesio né con quella di Fontenelle.

Il canto I dell'Arte *poetica* si conclude con una frecciata contro Philippe Quinault, che è diventato il fornitore ufficiale del genere letterario più moderno che ci sia: il libretto d'opera. Boileau aveva già punzecchiato Quinault nella sua *Satire III*, dove uno stolto lo giudicava superiore a Racine:

Les héros chez Quinault parlent bien autrement,

Et jusqu'à «Je vous hais» tout s'y dit tendrement. [98b]

Nell' *Arte poetica* Boileau ci fa vedere Quinault, nelle vesti di Orante del *Misantropo*, innamorato di se stesso, tutto contento di quanto ha scritto e sicuro di essere sempre applaudito, che fa visita a Boileau per chiedergli un'opinione sui versi del suo ultimo libretto. In realtà è venuto solo per ricevere complimenti, e rifiuta qualsiasi revisione suggerita dal suo ospite. È una scena da grande commedia:

Mais souvent sur ses vers un auteur intraitable

A les protéger tous se croit intéressé,

Et d'abord prend en main le droit de l'offensé.

– De ce vers, direz-vous, l'expression est basse.

– Ah! Monsieur, pour ce vers je vous demande grâce,

Répondra-t-il d'abord. – Ce mot me semble froid,

Je le retrancherais. – C'est le plus bel endroit.

– Ce tour ne me plaît pas. – Tout le monde l'admire.

Ainsi toujours constant à ne se point dédire,

Qu 'un mot dans son ouvrage ait paru vous blesser,

C'est un titre chez lui pour ne point l'effacer.

Cependant, à l'entendre, il chérit la critique;

Vous avez sur ces vers un pouvoir despotique,

Mais tout ce beau discours dont il vient vous flatter

N'est rien qu 'un piège adroit pour vous les réciter.

Aussitôt il vous quitte; et, content de sa muse,

S'en va chercher ailleurs quelque fat qu'il abuse:

Car souvent il en trouve: ainsi qu 'en sots auteurs,

Notre siècle est fertile en sots admirateurs;

Et, sans ceux que fournit la ville et la province,

Il en est chez le duc, il en est chez le prince.

L'ouvrage le plus plat a, chez les courtisans,

De tout temps rencontré de zélés partisans;

Et, pour finir enfin par un trait de satire,

Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire. [98c]

Nel canto III Boileau sferra un altro attacco, ancora più violento, contro il patriarca dei Moderni, Desmarets de Saint-Sorlin. Risponde alla sua pia polemica contro l'uso poetico della mitologia antica e alla sua propaganda a favore del «meraviglioso cristiano», l'unico accettabile per i Moderni:

C'est donc bien vainement que nos auteurs déçus,

Bannissant de leurs vers ces ornements reçus,

Pensent faire agir Dieu, ses saints et ses prophètes,

Comme ce dieux éclos du cerveau des poètes;

Mettent à chaque pas le lecteur en enfer;

N'offrent rien qu 'Astaroth, Belzébuth, Lucifer.

De la foi d'un chrétien les mystères terribles

D'ornements égayés ne sont point susceptibles:

L'Evangile à l'esprit n'offre de tous côtés

Que pénitence à faire, et tourments mérités;

Et de vos fictions le mélange coupable

Même à ses vérités donne l'air de la fable.

Et quel objet enfin à présenter aux yeux

Que le diable toujours hurlant contre les deux,

Qui de votre héros veut rabaisser la gloire,

Et souvent avec Dieu balance la victoire![99]

Un poco più avanti, nello stesso canto, Boileau attacca di nuovo Desmarets. E questa volta è il poeta in persona a essere chiamato in causa. Come Quinault, Desmarets crede che basti essere l'ultimo arrivato per essere il migliore. Questo Moderno ha atrofizzato in sé sia la memoria che la coscienza letterarie. Ma l'invenzione poetica non implica solo un fuoco effimero che divampa e piace soltanto al momento, ma una lunga memoria e un dialogo con classici difficili da accontentare. Per giungere alla loro altezza e alla loro durata, bisogna combattere con «rigore ostinato» le illusioni dell'amor proprio, le facili vie del falso splendore, l'euforia e la lusinga del successo immediato.[100] Per Boileau l'errore principale dei Moderni, fatale alla letteratura, è immaginare di poter ricavare, come il ragno di Swift, tutto dai propri averi:

Un poème excellent, où tout marche et se suit,

N'est pas de ces travaux qu 'un caprice produit:

Il veut du temps, des soins; et ce pénible ouvrage

Jamais d'un écolier ne fut l'apprentissage.

Mais souvent parmi nous un poète sans art,

Qu 'un beau feu quelquefois échauffa par hasard,

Enflant d'un vain orgueil son esprit chimérique,

Fièrement prend en main la trompette héroïque:

Sa muse déréglée, en ses vers vagabonds,

Ne s'élève jamais que par sauts et par bonds:

Et son feu, dépourvu de sens et de lecture,

S'éteint à chaque pas faute de nourriture.

Mais en vain le public, prompt à le mépriser,

De son mérite faux le veut désabuser;

Lui-même, applaudissant à son maigre génie,

Se donne par ses mains l'encens qu'on lui dénie:

Virgile, au prix de lui, n'a point d'invention;

Homère n 'entend point la noble fiction.

Si contre cet arrêt le siècle se rebelle,

A la postérité d'abord il en appelle.

Mais attendant qu 'ici le bon sens de retour

Ramène triomphants ses ouvrages au jour,

Leur tas, au magasin, cachés à la lumière,

Combattent tristement les vers et la poussière. 1

Laissons-les done entre eux s 'escrimer en repos,

Et, sans nous égarer, suivons notre propos. [100b]

In questa polemica letteraria, in cui si fronteggiano in lingua francese scrittori e poeti francesi, davanti a un pubblico francese di *honnêtes gens* nel ruolo di arbitro – che ha alla sua testa il re in persona –, vengono in realtà discusse tutte le questioni più delicate relative all'invenzione letteraria e alla ricezione critica delle opere. Sino allora simili questioni erano state dibattute, principalmente in latino – come dire in laboratorio –, dagli eruditi e dai critici della Repubblica delle Lettere. Adesso, interviene Boileau in francese: imprende l'educazione del pubblico colto francese, lo abitua a leggere i testi letterari con attenzione e obiettività, a riflettere sulle circostanze del loro concepimento e della loro ricezione. Invita quel pubblico a non lasciarsi incantare dalla sofistica ingannevole dei Moderni, la quale vorrebbe fargli credere che i capolavori della letteratura antica non servono più a stimolare le moderne lettere francesi. Questa educazione letteraria del pubblico tiene ovviamente conto del fatto che il pubblico, sotto Luigi XIV, è prima di tutto il re. È lui che bisogna

convincere, è lui che può riportare il pubblico alla «ragione» delle lettere.

In questa educazione del pubblico contemporaneo e del re Boileau è un maestro ambizioso. Tiene conto del criterio del successo: bisogna piacere. Ma ai suoi occhi vi è successo e successo. Quello di Quinault non è accomunabile a quello di Racine o al suo. Boileau si rivolge al pubblico contemporaneo – e allo stesso re –, dall'alto, mostrandogli come lui non sia né il solo né il miglior giudice: la letteratura è un fenomeno di lunghissima durata; per diventare un classico, un capolavoro letterario deve trarre il suo significato, la sua risonanza, i suoi sapori dai capolavori del passato, dei quali si nutre e con i quali compete. Il pubblico migliore è quello che non si lascia incantare dalle apparenze e sa distinguere la vera bellezza dall'attrattiva effimera. *L'Arte poetica* estende a tutta la letteratura la distinzione tra panegirico adulatore e omaggio basato su bellezza e verità: fin dal suo *Discours* del 1666, Boileau non ha cessato di ribadirlo, a beneficio del re. Per lui si tratta di mantenere le lettere francesi e il loro pubblico moderno nell'alveo della Repubblica delle Lettere, ed evitare quella rottura con il Rinascimento che i Moderni auspicano.

Nella stessa raccolta del 1674 in cui figurava l'*Arte poetica* Boileau presentava una magnifica traduzione di un trattato allora attribuito a un greco del V secolo, Longino. Oggi sappiamo, anche se il suo autore rimane ignoto, che quel trattato fu scritto ad Alessandria molto prima, nel I secolo della nostra èra. Dal Rinascimento in poi era stato pubblicato diverse volte, nel testo originale o in traduzione latina. Soltanto gli eruditi avevano potuto leggerlo. Mettendolo a disposizione del pubblico moderno e delle *honnêtes gens*, Boileau dimostra la sua generosità di educatore e di critico. Ma rivela anche la consonanza tra il proprio manifesto a favore degli Antichi, l'*Arte poetica*, e quel capolavoro della critica letteraria dell'Antichità. Tutto ha una logica e una coerenza nella raccolta del 1674.

Nel suo tentativo di definire il sublime, ossia la riuscita letteraria superiore e durevole, lo Pseudo Longino analizzava

le condizioni migliori per la creazione poetica e per la ricezione della poesia:

«Il segno infallibile del sublime» era scritto nella traduzione di Boileau «è quando sentiamo che un discorso ci fa molto riflettere, e che ha su di noi un effetto al quale è difficile, per non dire impossibile, resistere, e in seguito ce ne dura il ricordo, il quale non si cancella se non a fatica». [101]

L'antico autore greco mostrava, da vari punti di vista, come questa evidenza irresistibile della verità che si impone al sentimento e della bellezza che soggioga il pensiero possa essere raggiunta o al contrario mancata. Può essere mancata perché nel poeta o nell'oratore sono assenti la sincerità, la capacità di giudizio letterario e morale, la grandezza d'animo. E può essere trovata, o meglio ritrovata, solo attraverso una generosa competizione interiore con i capolavori che l'avevano conosciuta prima di noi e che ne hanno fatto nascere in noi la vocazione e il desiderio:

«Queste grandi bellezze» scrive lo Pseudo Longino tradotto da Boileau «che noi ravvisiamo nelle opere degli Antichi sono come tante fonti sacre da cui si levano vapori benefici, che si diffondono nell'anima dei loro imitatori e accendono gli spiriti, anche quelli naturalmente meno infiammati, tanto che in quel momento essi sono conquistati e travolti dall'entusiasmo altrui. Così vediamo che Erodoto, e prima di lui Stesicoro e Archiloco, sono stati grandi imitatori di Omero. Ma fra tutti è Platone quello che lo ha più imitato, giacché ha attinto a questo poeta come a una fonte viva, dalla quale ha fatto scaturire un numero infinito di ruscelli, e ne darei degli esempi se Ammonio non ne avesse già riferiti parecchi … A mio avviso, giammai egli avrebbe mescolato tante grandi cose, nei suoi trattati di filosofia, passando, come fa, dal discorso disadorno a espressioni e argomenti poetici, se non fosse venuto, per così dire, in veste di atleta, a contendere con tutte le sue forze il premio a Omero, cioè a colui che aveva già ricevuto gli applausi di tutti … E non è davvero qualcosa di molto glorioso e degno di un'anima nobile il combattere per l'onore e il premio della vittoria con coloro che ci hanno

preceduti, giacché in questo genere di battaglie si può anche essere sconfitti senza vergogna …? Dunque tutte le volte che vogliamo dedicarci a un'opera che tende al grande e al sublime, è bene fare questa riflessione: come l'avrebbe detto Omero? Che cosa avrebbero fatto Platone, Demostene – o lo stesso Tucidide, se si tratta di storia –, per scrivere di tutto ciò in stile sublime? Giacché questi grandi uomini che ci proponiamo di imitare, e che in tal modo si presentano alla nostra immaginazione, ci servono da fiaccola ed elevano la nostra anima ad altezze quasi pari all'idea che ci siamo fatta del loro genio, soprattutto se ci imprimiamo questo nella mente: che cosa penserebbero Omero o Demostene di quello che dico, se mi ascoltassero? E quale giudizio darebbero di me? In effetti, non crederemo di dover partecipare a un premio letterario mediocre se ci figureremo di dover render seriamente conto dei nostri scritti davanti a un tribunale così celebre e su una scena dove abbiamo simili eroi come giudici e testimoni. Ma uno stimolo ancop più potente è pensare al giudizio che tutta la posterità darà dei nostri scritti. Perché se un uomo, timoroso di quel giudizio, non osa pensare, per così dire, di aver detto qualcosa che viva più di lui, il suo spirito non potrebbe mai produrre altro che aborti ciechi e imperfetti, e non si curerà mai di portare a termine opere con le quali non aspira a giungere fino alla più lontana posterità». [102]

Con queste ultime frasi lo Pseudo Longino definiva, sedici secoli prima della disputa fra Perrault e Boileau, il Moderno visto da un Antico. Il generoso timore di non eguagliare i giganti antichi, lo stimolo a superare se stessi per elevarsi al di sopra del proprio tempo, come avevano fatto i classici: di tutto questo Desmarets e Perrault volevano liberare i loro contemporanei. Il «teatro» dei Moderni è quel mondo di reciproci complimenti in cui si rinchiudono, insieme al loro pubblico di bocca buona, gli autori di successo che del fumo di quel successo si accontentano. Attraverso i secoli, Boileau e lo Pseudo Longino erano d'accordo nell'avvertire i loro contemporanei che un altro e invisibile teatro, molto più difficile da accontentare degli spettatori loro contemporanei, era in definitiva il vero giudice di ciò che sarebbe diventato un

classico e di ciò che sarebbe svanito con la moda e con l'euforia effimera dello spettacolo.

10. *1674: Boileau, Racine, Quinault, Perrault e la disputa di «Alceste»*

A quella definizione, classica già nell'Antichità, del successo strepitoso e passeggero al quale si condannano i Moderni niente poteva corrispondere meglio dei sontuosi allestimenti di *tragédies lyriques* con cui Luigi XIV e la sua Corte, insieme al pubblico parigino, si deliziavano fin dal 1671. Quell'anno il re aveva assistito, nel teatro del palazzo delle Tuileries, a diverse rappresentazioni – della durata di cinque ore – della tragedia-balletto *Psyché*. Il testo era opera di Molière e di Corneille. La messinscena era dovuta all'italiano Carlo Vigarani, che era riuscito a riutilizzare il macchinario e gli scenari da lui installati in quella stessa sala un decennio prima, per le opere veneziane che erano state rappresentate in occasione delle nozze di Luigi XIV, nel 1660. Gli attori di *Psyché* erano i migliori della compagnia di Molière; i ballerini e i cantanti i migliori di Parigi. La musica dei balletti e delle parti cantate era di Lully, il compositore preferito del re. I cambiamenti di scena a vista, i miracoli compiuti dalle macchine di Vigarani, la bravura degli attori e dei ballerini, la bellezza del libretto, che faceva a gara con la musica di Lully: tutto questo spettacolo, che riuniva tante arti diverse, aveva affascinato la Corte e la città. Nel 1660 l'*Ercole amante* del veneziano Cavalli non era piaciuto; la *Psyché* di Molière, Corneille e Lully rinnovò invece il trionfo della festa di Yaux dell'agosto 1661. Il pubblico francese aveva arricciato il naso al canto, alla musica e al libretto degli italiani, mentre si riconobbe in questa *tragèdie lyrique* tutta francese. Il re non si stancò di ascoltare i pezzi principali della partitura di Lully.

Il musicista ne trasse immediatamente profitto: ottenne dal re un privilegio, la nomina a capo di un'Académie royale de

musique, con il conferimento dei pieni poteri sui musicisti francesi, e il diritto di esclusiva assoluta sui concerti e gli spettacoli. Si assicurò la collaborazione di Carlo Vigarani e di Philippe Quinault. Nel 1673 la nuova Académie royale mette in scena nel castello di Saint-Germain, alla presenza del re, la sua prima opera lirica, *Cadmus et Hermione*, su libretto di Quinault. Charles Perrault, nelle sue funzioni di controllore generale dei Reali Edifici, aveva fatto sovvenzionare generosamente lo spettacolo. Fu ancora lui che, approfittando della morte di Molière, fece assegnare all'Académie di Lully il teatro del Palais-Cardinal (diventato Palais-Royal), il più spazioso e il meglio attrezzato di Parigi. Qui nel gennaio 1674 l'Académie de musique metterà in scena *Alceste*, dopo numerose prove tenute a Versailles, alla presenza del re, durante l'inverno 1673.

Il trionfo di *Alceste* fu turbato da diversi intrighi, l'uno ordito da alcuni musicisti furenti per i pieni poteri conferiti a Lully, l'altro da Boileau e Racine, che disprezzavano il librettista Quinault, e che per allontanarlo da Lully trovarono alleate potenti in Mme de Montespan e sua sorella Mme de Thianges. Le due grandi dame fecero l'impossibile per imporre a Lully come librettista La Fontaine. Lully finse di accettare. Ma poi agì occultamente per sbarazzarsi del poeta delle *Favole*, d'altronde mal visto dal re dopo l'affare Foucquet. Lully tornò ben presto al suo caro Quinault, e insieme composero una nuova opera francese, *Atys,* rappresentata con pieno successo davanti al re nel 1676. La Fontaine si vendicò allora con un capolavoro satirico che circolò manoscritto, e che l'autore si guardò bene dal far stampare mentre era in vita: l'*Epître à Monsieur de Nyert sur l'opéra*.

In quello stesso 1674 in cui fu rappresentato l'*Alceste* di Quinault e di Lully, il 18 agosto (un mese dopo la pubblicazione delle *Œuvres diverses* di Boileau) Racine faceva rappresentare a Versailles dagli attori del re, davanti a Luigi XIV, la sua nuova tragedia, *Ifigenia*, nella cornice sontuosa dei «Divertimenti» di Versailles offerti alla sua Corte

dal monarca di ritorno dalla conquista della Franca Contea. Nel pomeriggio un luogotenente del principe di Condé aveva presentato al re settecento bandiere sottratte agli imperiali, agli spagnoli e agli olandesi durante la vittoriosa campagna delle armate reali. Recitata dagli attori del re la sera di quella grandiosa cerimonia, la tragedia di Racine apparve all'altezza dell'avvenimento, sia per il soggetto, tratto da Euripide, sia per il «sublime» della sua poesia tragica. Portata a Parigi quattro mesi più tardi, sulla scena dell'Hòtel de Bourgogne, *Ifigenia* commosse il pubblico così come aveva commosso il re e la Corte. Dal punto di vista del successo, Racine e Lully erano adesso in parità. Il re manifestava loro uguale favore. I difensori dei due partiti e delle due opere affilarono tanto più energicamente le loro armi polemiche.

L'opera di Quinault e Lully, *Alceste*, e la tragedia di Racine, *Ifigenia*, servirono da banco di prova per tutti gli argomenti che dall'inizio del regno di Luigi XIV gli Antichi e i Moderni avevano messo in campo. Nel luglio 1674, prima che fosse rappresentata la tragedia di Racine, Charles Perrault aveva pubblicato un dialogo intitolato *La Critique de l'opéra, ou examen de la tragédie intitulée Alceste.*[102b] Il controllore generale dei Reali Edifici, che aveva avuto una parte così importante nella creazione dell'Académie royale de musique, e che aveva fatto ampiamente sovvenzionare la costosa rappresentazione di *Alceste*, assunse con fierezza la difesa del suo protetto Philippe Quinault, il librettista di Lully che gli Antichi e la loro alleata a Corte, Mme de Montespan, avevano voluto tenere lontano dal musicista. In questa *Critique* dialogata, Perrault si applica a confutare l'argomento principale degli Antichi, secondo il quale Quinault nel suo libretto avrebbe messo deplorevolmente in caricatura la poesia tragica dell'*Alcesti* di Euripide, e procede a un confronto tra le due opere, l'antica e la moderna, che trattano della medésima «favola»: Alcesti accetta di sacrificare la propria vita per salvare quella del marito, il re Admeto; Ercole, ospite e amico della coppia, va a liberare l'eroica Alcesti dagli Inferi e la restituisce allo sposo.

Il personaggio che rappresenta Perrault in questo dialogo, Cleone, riassume con malcelato disprezzo, atto per atto, la tragedia di Euripide. Poi fa l'analisi del libretto di Quinault. In seguito traccia un bilancio di quanto Quinault ha eliminato di Euripide e di quanto ha aggiunto di testa sua. Le cose che non ha conservato sono quelle che nella tragedia greca gli sembravano goffe, assurde o intollerabili: il prologo tra Apollo e la Morte, che riassume in anticipo l'azione e preclude qualsiasi effetto di sorpresa e di suspense; tutte le scene scabrose, come quella della serva di Alcesti che racconta un momento di debolezza della sua padrona nel ricordare la sua notte di nozze, o quella del servo che descrive l'ubriachezza molesta di Ercole, di notte, nel palazzo in lutto di Admeto, o infine quella in cui riappare Alcesti silenziosa e velata: Ercole, che l'ha sottratta agli Inferi, prima di scoprire il volto della sposa ritrovata la presenta ad Admeto come la nuova moglie che lui gli ha scelto per consolarlo della sua vedovanza. Sono atteggiamenti e situazioni imbarazzanti per le convenzioni sociali e morali moderne, che Perrault chiama «i costumi del nostro secolo». Regole e limitazioni sconosciute agli Antichi e oggi imposte alla verità umana: qui Perrault si situa dalla parte di quel neoclassicismo letterario standardizzato che i romantici metteranno giustamente in ridicolo, non senza confondere, dal loro punto di vista di posteri, Antichi e Moderni.

È d'uopo osservare en passant come durante tutta la disputa svoltasi nell'epoca di Luigi XIV, che si tratti di Euripide o di Omero, siano gli Antichi a rilevare quanto vi sia di vivo, di sconcertante e straziante nella rappresentazione della vita umana fatta dai poeti antichi, mentre i Moderni propendono per convenzioni morali ed estetiche uniformi e tranquillizzanti. Secondo quest'ottica normalizzatrice, Quinault ha trasformato l'Èrcole di Euripide, buon gigante celibe, generoso ma a forti tinte, in timido innamorato di Alcesti; ha introdotto nell'azione un secondo rivale del re, Licomede, che tenta di rapire Alcesti. E quest'ultima, nel libretto di Quinault, non è la sposa ma la fidanzata di Admeto, del quale è innamorata. Admeto uccide questo ulteriore rivale in duello, ma anche lui viene ferito a

morte. Non contento di queste scipite romanticherie, Quinault ha aggiunto all'intreccio principale una storia d'amore tra confidenti, di carattere parodistico e comico. Il sacrificio di Alcesti e lo sforzo di Ercole su se stesso per restituirla viva ad Admeto malgrado la passione che lo spinge a tenerla per sé sono soltanto episodi di una complicata storia di genere pastorale in cui tutto si gioca in definitiva tra l'onore e la passione di Ercole. La distanza che separa la tragedia di Euripide dal libretto di Quinault è la stessa che passa fra *Notre-Dame de Paris* di Hugo e il film che ne ha tratto la Disney per un pubblico condizionato dagli stereotipi e dagli *happy ends* hollywoodiani.

Perrault afferma in via di principio (analogamente al codice Disney) che «una delle maggiori attrattive dei drammi teatrali consiste nella *piacevole sorpresa* dei fatti e *nella gioia* di sentirsi liberati, grazie a un ingegnoso epilogo, dall'imbarazzo e dall'inquietudine in cui ci hanno gettato la trama e il punto cruciale del dramma». In base a questi criteri di spettacolo euforizzante, l'alto funzionario di Colbert trova volgari difetti nella tragedia greca, mentre a suo avviso nel libretto di Quinault la decenza, l'ordine, l'economia, la distribuzione e la combinazione di tutte le parti rispondono ai progressi e alle nuove finalità dell'arte moderna. Il meraviglioso e il verosimile vi sono dosati con una tecnica che soddisfa perfettamente le richieste di questo genere nuovo e prettamente moderno che è la tragedia realizzata con macchinari e in musica. L'impeccabile officina dell'*Alceste* di Quinault e Lully segna dunque un immenso progresso sul commovente artigianato dell'*Alcesti* di Euripide. Non sorprende, afferma Perrault, che uno spettacolo così perfetto abbia avuto tanto successo presso il pubblico al quale è destinato, quello delle *honnêtes gens* di oggi, e che non sia piaciuto a una melanconica cricca minoritaria di intenditori, estranei alla loro epoca e persi nelle loro chimere di Antichità. Il plebiscito conferma ampiamente la superiorità dell'*Alceste di* Quinault.

Boileau dovette dunque affrontare, cinque settimane dopo la pubblicazione delle *Œuvres diverses* (10 luglio 1674), la *Défense du poème héroïque* pubblicata con straordinaria fretta da Desmarets de Saint-Sorlin per confutare l'apologià del «meraviglioso pagano» contenuta nell'Arte *poetica*. Ma nello stesso tempo era in arrivo una bufera contro Perrault, apologeta dell'Alce*ste* di Quinault e Lully. Racine, amico di Boileau, stava cesellando una replica sferzante. Gli Antichi, forti del successo trionfale di *Ifigenia* decretato dal re, dalla Corte e dal pubblico parigino, si prendevano la rivincita sul prematuro disprezzo dei Moderni.

La questione del meraviglioso pagano e del meraviglioso cristiano che opponeva Boileau a Desmarets non era stata menzionata nell'apologia dell'*Alceste* di Quinault. Perrault, pur condividendo il punto di vista cristiano e moderno di Desmarets, non aveva trovato niente da eccepire all'uso disinvolto degli dèi e della mitologia antica in un libretto al servizio dei macchinari dell'Opéra. Aveva invece proposto una lettura peggiorativa – e talvolta ai limiti del comico – dell'*Alcesti* di Euripide per meglio dimostrare, nel confronto, con quale metodo e con quale sottile conoscenza del pubblico moderno Quinault avesse saputo, a suo avviso, correggere e moralizzare quel barbarico canovaccio antico.

Racine si accinse a demolire quella interpretazione riduttiva del drammaturgo greco che aveva preso a modello nel concepimento della sua *Ifigenia*. Nella prima edizione di questa tragedia, nel febbraio 1675, senza nemmeno citare il nome del suo avversario oppone la coscienza letteraria esigente, che ha presieduto all'ideazione della sua opera, al virtuosismo superficiale e facilmente autocompiaciuto dei Moderni. Da una parte vi è un confronto franco e aperto, dal quale scaturisce un'opera forte e nuova. Dall'altra l'elusione di qualsiasi scontro diretto con l'originale antico, per compiacere il pubblico moderno e la sua sete di svago confortante. Racine può dunque prendere tanto più a cuor leggero la decisione di scostarsi da Euripide per l'epilogo della tragedia: il sacrificio cruento di Ifigenia e il miracolo con cui, in Euripide,

all'ultimo momento Diana sostituisce alla giovane una cerva. Questo «miracolo» del paganesimo non può più essere accettato dalla coscienza religiosa cristiana. Oltretutto infiacchisce la crudeltà della tragedia greca. Racine si è dunque preso la libertà – lui, un Antico –, mutuando da un altro autore antico il personaggio di Erifilo, di escludere dalla propria tragedia ciò che il meraviglioso greco aveva di più superficialmente pagano e di meno tragico. Mentre il «moderno» Quinault – che egli non si degna di citare –, per offrire un pretesto alle macchine di Vigarani, nel suo libretto dell'*Alceste* aveva abbondantemente rincarato sull'immaginario mitologico della tragedia di Euripide. Il rifiuto di imitare rende schiavi; l'imitazione, invece, libera e fa osare con piena consapevolezza:

«E qual senso avrebbe» scriveva Racine «concludere la mia tragedia con l'aiuto di una dea e di una macchina, e con una metamorfosi che poteva avere qualche credibilità al tempo di Euripide, ma che sarebbe troppo assurda e inverosimile per noi?». [103]

Con l'unica riserva di questa modifica dell'epilogo, che rivela l'essenza del dramma umano messo in scena dal drammaturgo greco, Racine si vanta di aver «seguito» esattamente Euripide, e di avere persino tradotto il suo testo in diversi punti, proponendo così al pubblico moderno, in lingua francese, un equivalente della tragedia antica ancor più aspro (per via del suo epilogo) del suo modello greco. E lungi dall'aver disgustato gli spettatori, il suo dramma ha avuto uno straordinario successo:

«Mi sono reso conto con piacere, per l'effetto prodotto sulle nostre scene da tutto quanto ho imitato da Omero o da Euripide, che il buon senso e la ragione sono gli stessi in tutti i secoli. Il gusto di Parigi si è rivelato uguale a quello di Atene. I miei spettatori si sono commossi per le stesse cose che un tempo hanno fatto piangere il popolo più colto della Grecia e hanno fatto dire che tra i poeti Euripide era tragicissimo, tragicótatoj, ossia che aveva una meravigliosa capacità di suscitare la compassione e il terrore». [104]

È tutt'altra cosa rispetto alla «piacevole sorpresa» e al «sollievo» di un epilogo felice che Perrault assegnava come fini al teatro moderno.

Ma dopo queste prime avvisaglie, il temporale raciniano si scatena in pieno sulla testa di Perrault:

«Dopo di ciò mi meraviglio che dei Moderni abbiano dimostrato tanto disgusto per quel grande poeta nel giudizio che hanno dato del suo *Alcesti*. Qui l'argomento non è l'*Alcesti*. Ma in verità ho troppi obblighi di riconoscenza verso Euripide per non avere un po' di cura della sua memoria e per lasciarmi sfuggire l'occasione di riconciliarlo con questi Signori. Sono sicuro che lo giudicano così male unicamente perché non hanno letto bene l'opera in base alla quale lo hanno condannato». [105]

E Racine mette in chiaro, da erudito e filologo, che Perrault, consultando una traduzione latina scorretta, nella sua analisi della tragedia di Euripide ha attribuito al personaggio di Admeto versi pronunciati invece dalla sua sposa Alcesti, rendendolo così odioso. Inoltre dimostra che Perrault si è ingannato sull'età di Alcesti e di Admeto nella tragedia di Euripide. Tanto basta per stabilire che Perrault non è un vero letterato, bensì un giornalista letterario, e che di riflesso l'*Alceste* di Quinault, su cui Racine non si degna di pronunciarsi e che Perrault non esitava a collocare molto al di sopra della tragedia antica, fa parte del vaudeville di consumo e non della grande ed esaltante letteratura di ogni tempo.

Perrault rispose a Racine con una lettera aperta indirizzata al segretario perpetuo dell'Académie française, François Charpentier, [106] il quale non faceva mistero di appartenere anch'egli al partito dei Moderni. Una risposta che ci permette di valutare tutta la portata del gioco condotto da Boileau e Racine nell'intera polemica. Entrambi correvano il rischio di scontentare il personaggio più potente dello Stato dopo il re, Colbert, che poteva essere tentato di difendere il suo principale collaboratore, Perrault. Per di più Racine si inimicava il segretario perpetuo dell'Académie proprio nel momento in cui lui vi era appena entrato. Inoltre entrambi attaccavano

indirettamente Lully, per il quale il re aveva la massima benevolenza. Per osare tanta impertinenza e correre simili rischi, Racine e Boileau dovevano essere molto sicuri di sé, del proprio talento e di potenti alleanze capaci di sostenerli nella lotta contro i loro avversari.

Nella lettera a Charpentier Perrault si tiene sulla difensiva. Racine lo ha attaccato sul terreno della filologia classica, e per rispondergli è costretto a citare le edizioni che ha consultato e a dedicarsi a una lettura rigorosa del testo di Euripide. A una citazione di Quintiliano assestatagli da Racine risponde con una citazione di Cicerone che attribuisce ai romani la superiorità sui greci. Il Moderno si è visto costretto a cercare sostegno tra gli Antichi contro gli «Antichi». Si vendica lanciando contro Racine, e contro tutta la cricca degli Antichi che lo sostiene, l'accusa di pedanteria:

«Vero è che coloro che istruiscono la gioventù non sono i soli che professano di adorare gli scritti degli Antichi, dico adorare perché, rinunciando a tutti i lumi del loro intelletto, essi considerano divino tutto ciò che degli Antichi leggono, anche quando non lo capiscono; ma è bene conoscerne le ragioni. Gli uni seguono in questo l'impressione che hanno ricevuto dai loro insegnanti, e restano per sempre scolari senza accorgersene. Gli altri conservano un amore per gli autori che hanno letto da giovani, come per i luoghi dove hanno passato i primi anni di vita, perché quei luoghi e quegli autori riportano loro alla mente le care idee della gioventù; altri ancora cercano così di portare al sommo grado la facoltà che si attribuiscono di intendere perfettamente quegli eccellenti autori, immaginando di attingere le cose buone alla loro vera fonte e di vederle in piena luce, mentre il resto degli uomini giace nella melma e nell'oscurità. Altri infine, più politici ancora, pensando che sia necessario lodare qualcosa in questo mondo, per non essere accusati di stimare solo se stessi e le proprie opere, fanno ogni sorta di elogi agli Antichi per essere dispensati dal farne ai Moderni». [107]

Il fratello maggiore di Perrault, Pierre, che tre anni dopo attaccò Boileau nella prefazione alla propria traduzione della

Secchia rapita, si precipitò in soccorso del fratello scrivendo, tra il 1678 e il 1680, una *Comparaison de la tragèdie d'«Iphigénie» de Racine avec celle d Euripide*,[108] un mediocre dialogo che rimase incompiuto e non fu pubblicato. Vi si trova però l'ammissione dell'ascendente che esercitava sul pubblico delle *honnêtes gens* l'autorità conquistata da Boileau, associata al genio poetico e polemico di Racine. La moda si era volta dalla loro parte, come se avesse avvertito in quale direzione andava anche il favore del re:

«E poi essi hanno detto una volta che le opere antiche avrebbero sempre avuto il sopravvento sulle nuove: quanto basta per sbalordirci. Inoltre hanno la pretesa di far credere di avere un giudizio abbastanza lucido e acuto da scoprire in tali opere finezze che gli altri non vedono. Oggi che è di moda essere dotti e avere dell'ingegno, questo è un gran merito, per cui tutti cercano di conquistarsi tal fama, e per riuscirvi simulano quanto possono, e cercano persino di dare a intendere che fanno parte della cabala. Ne spiano le idee per conformarvi le proprie, e per paura di non saperne imitare i modi misteriosi e di fare qualche sbaglio, allorché compare un'opera nuova cominciano col dire che non vale niente, in attesa che la cabala si sia pronunciata».[109]

Per uno straordinario paradosso, nonostante il trionfo ininterrotto delle opere di Lully (il quale morirà nel 1687, l'anno in cui Perrault lancia la sua grande controffensiva con l'appoggio di Fontenelle), dal 1674 la moda parigina aveva iniziato a propendere per gli Antichi. Racine e Boileau potevano contare su appoggi solidi, non soltanto tra gli alti magistrati, nella cerchia del presidente Lamoignon e della sua Accademia, ma anche nel cuore stesso della Corte, nella famiglia della potente amante del re, la marchesa di Montespan. Nel gennaio 1675 la sorella della marchesa, Mme de Thianges, offre in regalo al nipote – il giovane duca del Maine, il maggiore tra i figli illegittimi di Luigi XIV e Mme de Montespan – uno strano giocattolo. È un teatrino in cui il fanciullo è raffigurato come Apollo bambino vestito alla moderna, seduto in poltrona al centro della scena, circondato

dalla madre, dalla zia, da Mme de Lafayette, dal duca di La Rochefoucauld e suo figlio Marsillac, da Bossuet, precettore del Delfino, e, un po' in disparte, da Mme Scarron, governante dei figli naturali del re e futura marchesa di Maintenon. È il primo segno di una complicità nascente, destinata a un grande avvenire, tra Racine e la futura moglie morganatica di Luigi XIV.

Separati da quel Parnaso da un balaustro, erano raffigurati Racine e Boileau, il quale con una mano invitava un timido La Fontaine a unirsi a loro, e con l'altra reggeva un forcone per impedire a sette o otto cattivi poeti di avvicinarsi. Non ci voleva un'intelligenza superiore per capire che tra gli esclusi dalla festa vi erano Perrault e Quinault. Questo giocattolo si chiamava «la camera sublime», ed era prima di tutto uno strumento di educazione per il figlio del re, che in effetti per tutta la vita rimase un protettore e partigiano degli Antichi. Bossuet e il duca di Montausier avevano dato come precettore al duca del Maine uno dei più brillanti grecisti dell'epoca, Nicolas de Malézieu.

Questo genere di giocattolo di lusso rimase nelle abitudini di Versailles. Un grande antiquario parigino conserva nella sua collezione personale una sfera di vetro montata su un magnifico supporto di legno scolpito e dorato che fu donata a Luigi XV bambino, forse con l'intenzione di lenire le sue angosce di orfano precoce: all'interno della sfera, come un'apparizione in miniatura, è rappresentato il matrimonio dei suoi genitori, il duca e la duchessa di Borgogna, nella cappella di Versailles, in presenza del re, della famiglia reale e degli officianti della messa, Fénelon e Bossuet.

Ma la «camera sublime», nel 1675, era anche la sfida e il manifesto allegorico di un'élite letteraria che il re e la famiglia reale avevano adottato, e che dopo di allora fu chiamata, dai Moderni e dai gelosi, «cabala sublime». Due anni dopo si organizzerà una «controcabala» per tentare di far «cadere» l'ultima e più «antica» fra le tragedie di Racine: *Fedra*. Fu il prezzo che il drammaturgo dovette pagare per la sua adozione ufficiale nella «cerchia ristretta» del re e della sua famiglia.

Nel momento culminante della «controcabala» per far cadere *Fedra* – guidata dalla duchessa di Bouillon e da suo fratello, il duca di Nevers –, Boileau entrò in lizza per imporre il silenzio ai nemici del drammaturgo, con una *Épìtre VII, à Monsieur Racine:*

Que tu sais bien, Racine, à l'aide d'un acteur,
Emouvoir, étonner, ravir un spectateur!
Jamais Iphigénie en Aulide immolée,
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée
Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé,
En a fait sous son nom verser la Champmeslé. [109b]

L'allusione, al passato, alla disputa di *Alceste* e di *Ifigenia* prelude, dopo un omaggio reso alle lotte sostenute da Molière, all'esplosione della satira contro la *Phèdre Ai* Pradon, indegna rivale di quella di Racine e debole strumento della cabala ordita contro la vera *Fedra*:

Que peut contre tes vers une ignorance vaine?
Le Parnasse français, anobli par ta veine,
Contre tous ces complots saura te maintenir,
Et soulever pour toi l'équitable avenir.
Et qui, voyant un jour la douleur vertueuse
De Phèdre malgré soi perfide, incestueuse,
D'un si noble travail justement étonné,
Ne bénira d'abord le siècle fortuné
Qui rendu plus fameux par tes illustres veilles,
Vit naître sous ta main ces pompeuses merveilles? [110]

Vediamo qui disegnarsi nettamente l'immagine di un «secolo di Luigi il Grande» che, molto diverso da quello che Perrault cercherà di descrivere dieci anni più tardi, appare dominato da un «Parnaso francese» che nella memoria degli

uomini si unirà al «Parnaso greco» e al «Parnaso romano» dai quali deriva. E questo Parnaso circonfonde già della sua durevole gloria i grandi scrittori saliti sulla sua vetta, i quali possono sin d'ora trattare con disprezzo gli invidiosi che abbaiano invano ai piedi del monte. La luce di questo Parnaso non è riservata solo ai posteri, giacché è riconosciuta, afferma Boileau nel seguito della sua epistola, dal «più potente dei re» e dalla sua famiglia. La nobiltà dello spirito è adesso legittimata dal favore della più alta aristocrazia del regno. Con l'orgoglio che si addice alla grandezza d'animo, Boileau vanta inoltre la stima tributata a lui e a Racine dal Gran Condé e da suo figlio il duca d'Enghien, dal duca di Vivonne, fratello di Mme de Montespan, dal duca di La Rochefoucauld e dal principe di Marsillac suo figlio, e infine dal ministro Pomponne, figlio di Arnauld d'Andilly. Boileau cita anche Colbert. Il primo ministro di Luigi XIV, che ha maritato le figlie con personaggi di antica nobiltà – Beauvillier e Chevreuse –, sarà ormai tenuto a non manifestare troppo apertamente la sua solidarietà con il «moderno» Perrault.

11. *Il 1687 e l'offensiva moderna di fine secolo: da Perrault a Fontenelle*

Se si eccettua il favore riscosso da Lully, che durò indiscusso fino alla morte del musicista nel 1687, si può dire che la «cabala sublime» di Boileau e Racine aveva avuto partita vinta nei favori di Luigi XIV. L'elezione di Racine all'Académie nel 1673 e la pensione accordata dal re a Boileau l'anno seguente erano già una chiara testimonianza in questo senso. La nomina dei due poeti all'incarico di storiografi reali, nel 1677, consacrò ufficialmente i due capi del partito degli Antichi a scrittori privilegiati del re, preservandoli da qualsiasi attacco. Nel 1684 fu il re in persona a imporre l'elezione di Boileau all'Académie française e il rinvio provvisorio della candidatura di La Fontaine. Boileau, nel suo *Discours au roi* premesso alle *Satires* nel 1666, aveva dichiarato al re che la

sua gloria presso i posteri non poteva essere affidata che a lui e ai suoi amici Antichi. E Luigi XIV si era lasciato convincere.

Ma sarebbe un errore credere, sulla base di una storia letteraria attenta solo ai grandi autori, che il favore di Luigi XIV per Racine e Boileau dopo il 1674 fosse un privilegio isolato. La nomina di Nicolas de Malézieu a precettore del duca del Maine, quella del barone di Longepierre a precettore del conte di Tolosa e del duca di Chartres seguirono la nomina del dotto Pierre-Daniel Huet, avvenuta nel 1670, ad assistente di Bossuet nell'incarico di precettore del Delfino. Sono tutti Antichi formatisi nella tradizione del Rinascimento coloro che prendono posto alla Corte di Luigi XIV. Huet, considerato l'erudito più universale della sua epoca, con il totale sostegno del re si mise a capo della formidabile impresa costituita dalla pubblicazione dei classici greci e latini *ad usum Delphini* per i tipi della Stamperia reale, installata al Louvre, assistito da una squadra di quaranta collaboratori ai quali si unì nel 1674 la giovane grecista Anne Lefèvre, futura Mme Dacier, protagonista della disputa di Omero. La giovane generazione della famiglia reale veniva così affidata da Luigi XIV a una squadra di letterati filologi ed eruditi che ricostituiva intorno a lui l'equivalente di quell'umanesimo che aveva fatto la gloria dei papi del Rinascimento e del «secolo di Leone X». Deplorando giustamente le lacune della propria educazione, il re aveva deciso (e si può pensare che in questo i moniti di Boileau avessero avuto la loro parte) che i suoi figli e nipoti non dovessero essere privati delle «buone lettere», nel senso in cui le si intendeva nel Rinascimento.

Gli Antichi avevano dunque guadagnato molto terreno. Erano persino diventati, agli occhi di tutti, «la gente di Versailles». I Moderni dell'Académie française hanno un bel gareggiare a chi celebrerà con i panegirici più ardenti la persona e le imprese del re: a partire dal 1677 è evidente che gli Antichi introdotti dal re alla sua Corte detengono il privilegio, se non il monopolio, della sua gloria. È significativo che per occuparsi dell'educazione scientifica del duca del Maine sia stato scelto un grande grecista, Malézieu,

che era nello stesso tempo un grande matematico. Il personale pedagogico della famiglia reale, da Huet a Malézieu, da Longepierre a Fénelon, dovette certo presentare credenziali da Antico. Sono finiti i tempi in cui Colbert poteva reclutare un Perrault per dettar legge nel campo delle lettere e delle arti del regno.

Nel suo *Discours de reception à l'Académie*, pronunciato il 1° luglio 1684, Boileau ribadirà la distinzione che aveva fatto nel 1666 per convincere il re a non lasciarsi ingannare dai Moderni adulatori: i «panegirici» non varranno come testimonianze per i posteri; sono gli «uomini senza belletti» come lui, capaci della verità e dello stile semplice della storia, che possono far conoscere e riconoscere alle generazioni future le azioni del re, le quali hanno «più bisogno di essere fedelmente descritte che fortemente esagerate». Nel 1678 Racine, nella sua risposta al *Discours de remerciements* dell'abate Colbert, secondo figlio del ministro, aveva preso il solenne impegno di dedicare tutto il suo genio di poeta francese e di lessicografo accademico unicamente al compito sacrosanto di scrivere per le generazioni future «la verità» della storia di Luigi XIV:

«Tutte le parole della lingua, tutte le sillabe ci appaiono preziose, perché le consideriamo altrettanti strumenti che devono servire alla gloria del nostro augusto protettore». [111]

A partire dal 1685, Louvois ammette Racine e Boileau alla Petite Académie, incaricata di scegliere le iscrizioni da incidere sulle medaglie della sua «Storia metallica» e sui monumenti delle sue vittorie. Perrault, che faceva parte di questa Accademia sin dalla sua fondazione nel 1663, ne viene escluso senza tanti complimenti dal successore di Colbert. I due poeti, una volta entrati nella Petite Académie, dichiarano di volersi impegnare a sostituire allo stile «ampolloso» dei loro predecessori quello «stile semplice» che si addice ai fatti di un così grande regno. Il 2 gennaio 1685 Racine dichiara davanti all'Académie française:

«Nella storia del re tutto vive, tutto procede, tutto è in azione. Non c'è che da seguirlo, se si può, e osservarlo bene,

lui soltanto. È un susseguirsi continuo di fatti meravigliosi che egli stesso inizia, che egli stesso porta a termine, tanto chiari, tanto intelligibili una volta eseguiti quanto impenetrabili prima dell'esecuzione. In una parola, il miracolo segue immediatamente un altro miracolo». [112]

Impossibile far sentire con maggior fierezza ai propri colleghi che si è addentro al segreto degli dèi e che si è il solo, con Boileau, a potere immortalare la vera storia del regno senza ricorrere all'adulazione e alla ridondanza.

Questo altero trionfo di Racine, che dal 1683 si è trasferito con il re e la Corte a Versailles, provoca la potente controffensiva dei Moderni, numerosi nell'Académie française. È questo il significato che bisogna dare al poema di Perrault *Le Siècle de Louis le Grand*, letto all'Académie dall'abate di Lavau durante la solenne seduta di ringraziamento per la guarigione del re nel 1687. Al privilegio della storia di Luigi XIV che Racine e Boileau, capi della «cabala sublime», hanno riservato a se stessi, Perrault replica esagerando vieppiù nel panegirico: soltanto i Moderni possono rendere giustizia alla grandezza senza precedenti di Luigi XIV, perché sono i soli a saperlo situare nella giusta prospettiva, che non consiste in un prolungamento del Rinascimento francese, bensì in un progresso del sapere di cui il secolo del re rappresenta il culmine. In questo poema la gloria del re dei Moderni si confonde con i vent'anni di amministrazione, da parte di Colbert e Perrault, dei Reali Edifici e del sistema delle Accademie reali.

Lo stesso anno in cui viene pubblicato il poema di Perrault, il barone di Longepierre, precettore del conte di Tolosa (e in seguito, nel 1709, viceprecettore del figlio del futuro Reggente, il duca di Chartres), pubblica un *Discours sur les Anciens* in cui denuncia nei Moderni – e in particolare in Perrault, che tuttavia cita solo indirettamente – «il difetto di voler ridurre tutto al [loro] secolo». [113]

Longepierre non nega certo i progressi scientifici e tecnici dei Moderni, né i meriti dei filosofi che, come Cartesio, hanno fornito un metodo alle scienze della natura. Qualcosa da

salvare c'è. Ma sostiene con ottime argomentazioni che quei progressi scientifici non hanno niente in comune con la verità umana o con la bellezza, l'una e l'altra intatte e smaglianti, dopo tanti secoli, nei capolavori della saggezza e dell'arte antiche. Chiunque non si arrenda a questa evidenza è cieco o corrotto nel gusto. È stato il ritorno alla luce dei capolavori dell'Antichità, a partire dal Quattrocento, a rendere possibile la rinascita delle lettere in Europa. Definire pregiudizio o superstizione l'ammirazione per questi capolavori due volte fondatori della civiltà europea vuol dire dar prova di un preconcetto barbaro, pericoloso per il futuro di quella civiltà. Tutti i motivi della celebre prolusione tenuta da Giambattista Vico a Napoli nel 1708, *De nostri temporis studiorum ratione*, li troviamo già in nuce in questo *Discours* del 1687.

Per far fronte a queste repliche venute da Versailles, Perrault si lancia allora nella grande impresa dei *Parallèles des Anciens et des Modernes*, i cui volumi escono tra il 1688 e il 1697. Sotto la forma «galante» di una conversazione a tre che ha come scenario i giardini di Versailles, Perrault si dedica a un sistematico paragone, in tutti i campi del sapere – dai diversi generi delle lettere, delle arti e della musica alle varie discipline della scienza e della tecnica –, tra i meriti degli Antichi e quelli dei Moderni. Per Perrault le lettere e le scienze sono progredite di pari passo. Da questa ampia e ambiziosa indagine a 360 gradi viene in luce la schiacciante superiorità dei Moderni, e dunque del secolo di Luigi XIV, sui grandi secoli dell'Antichità e del Rinascimento.

Ma adesso Charles Perrault non è più da solo nella difesa della causa dei Moderni. Dal 1677 il più brillante letterato della giovane generazione, Bernard Le Bovier de Fontenelle, fa causa comune con lui.[114] Nel 1687 questi offre a Perrault, contro Racine, Boileau, Longepierre e la «gente di Versailles», l'efficace sostegno della sua *Digression sur les Anciens et les Modernes*.

Fontenelle è nipote di Pierre e Thomas Corneille. Per solidarietà familiare, si fa carico del compito di portare a termine una vecchia vendetta — quella del grande Corneille,

di suo fratello Thomas e dei loro numerosi fedeli – contro Racine, l'«usurpatore» del teatro tragico francese. È questa una delle numerose piccole dispute che si sono innestate sulla disputa degli Antichi e dei Moderni. Il grecista Racine ha in effetti sempre più spesso fatto appello al teatro greco per assicurare la superiorità delle sue tragedie su quelle di Corneille, che veniva spesso e volentieri chiamato «il Sofocle francese», sebbene avesse dato dell'*Edipo re* di Sofocle una versione francese riformata secondo un'ottica molinista, e dunque moderna. Corneille e i suoi sostenitori, da parte loro, hanno sempre opposto alla «dolcezza» – ai loro occhi tutta moderna e femminile – che Racine fa regnare nelle sue tragedie i motivi eroici, politici e virili. E Fontenelle ha sempre sostenuto la superiorità drammaturgica dello zio, al quale dedicherà anche una bella biografia. Longepierre, e non è un caso, prima del suo *Discours* del 1687 a favore degli Antichi aveva pubblicato, nel 1686, una *Comparaison de Corneille et de Racine* che si pronunciava a favore di Racine.

La carriera letteraria del giovane Fontenelle a Parigi ricevette una spinta determinante dal «Mercure galani», la prima rivista letteraria pubblicata in Francia, su iniziativa e con sovvenzioni private, uscita a partire dal 1672. Nel 1681 Thomas Corneille, fratello minore di Pierre, condivise la direzione della rivista (trimestrale dal 1678) con il suo fondatore Donneau de Visé. Destinata al pubblico mondano, per contrasto con il «Journal des Savants», il «Mercure» è decisamente favorevole a Perrault e ai Moderni, e mal visto dalla «gente di Versailles». Un Antico, La Bruyère, precettore dei figli del principe di Condé e amico di Bossuet, scrive nei suoi *Caratteri* – pubblicati nel 1687, anno cruciale – che il «Mercure» è «meno di niente». E in un'edizione successiva dei *Caratteri* – l'ottava (1694) – La Bruyère introdurrà, sotto il nome di Cydias, un feroce ritratto di Fontenelle, divo di quella rivista letteraria:

«Ascagne è scultore, Hégion fonditore, Aeschine addetto alla follatura, Cydias un bell'ingegno: è la sua professione. Ha un'insegna, un laboratorio, dei lavori su commissione e degli

operai che lavorano sotto di lui. Vi darà le strofe che vi ha promesso fra non meno di un mese, se non manca di parola a Dosithée che gli ha richiesto un'elegia; un idillio è in cantiere: è per Crantor, che gli fa fretta, e gli lascia sperare in un ricco compenso. Prosa, versi, che cosa volete? Riesce ugualmente nell'una e negli altri. Chiedetegli delle lettere di consolazione, o per un'assenza, e lui si metterà all'opera; oppure entrate nel suo magazzino e prendetele già fatte: c'è solo da scegliere. Ha un amico che non ha altra funzione sulla terra che prometterlo a lungo a una certa cerchia, e presentarlo poi nelle case come uomo raro e dalla conversazione squisita; e allora, così come il musicista canta e il liutista suona il suo strumento davanti alle persone alle quali è stato promesso, Cydias, dopo aver tossito, essersi tirato su le maniche della camicia, aver steso la mano e aperto le dita, recita con gravità i suoi pensieri quintessenziati e i suoi sofisticati ragionamenti. Diversamente da coloro che, discorrendo di princìpi e conoscendo la ragione o la verità che è una, si strappano l'un l'altro la parola per accordarsi sui loro sentimenti, egli apre bocca solo per contraddire: "Mi sembra" dice graziosamente "che è tutto il contrario di ciò che voi dite". Oppure: "Non posso essere della vostra opinione". O ancora: "È stato una volta il mio pensiero fisso, com'è il vostro, ma… ci sono tre cose" aggiunge "da considerare…", e ne aggiunge una quarta. Conversatore insulso, non appena mette piede in un'assemblea cerca donne tra le quali si possa insinuare, per fare sfoggio del suo spirito o della sua filosofia e mettere in mostra le sue rare concezioni; giacché, sia che parli o che scriva, non deve essere sospettato di mirare né al vero né al falso, né al ragionevole né al ridicolo: evita unicamente di trovarsi d'accordo con gli altri e di essere dell'opinione di qualcuno; così in un gruppo aspetta che ognuno si sia espresso sul soggetto che si è offerto, o che spesse volte ha proposto lui stesso, per dire dogmaticamente cose nuovissime, ma secondo lui decisive e incontrovertibili. Cydias si equipara a Luciano e a Seneca, si mette al di sopra di Platone, di Virgilio e di Teocrito; e il suo adulatore ha cura di confermarlo ogni mattina in questa opinione. Legato per gusti e interessi ai detrattori di Omero, egli aspetta tranquillamente che gli

uomini disingannati gli preferiscano i poeti moderni: allora si mette alla testa di questi ultimi, e sa a chi aggiudicare il secondo posto. In una parola, è un misto tra il pedante e l'affettato, fatto per essere ammirato dalla borghesia e dalla provincia, e nel quale non si scorge niente di grande se non l'opinione che ha di se stesso».[115]

La Bruyère ha visto solo il virtuosismo mondano e galante di Fontenelle: ponendo in rilievo questa apparenza frivola ha volutamente passato sotto silenzio il suo incontestabile talento letterario, le sue vaste conoscenze filosofiche e scientifiche. Il partito dei Moderni aveva trovato un capo ben più temibile di Perrault.

Sulle orme dello zio Thomas Corneille, librettista di diverse opere di Lully (*Psyché*, *Bellérophon*), il giovane Fontenelle viene subito arruolato nel partito dei Moderni. Nonostante il clamoroso insuccesso della sua tragedia *Aspar* (1680), riesce facilmente a risollevarsi. A Corte gode del favore della Delfina, Vittoria di Baviera,[116] beneficia della stima del segretario di Stato Phélypeau de Pontchartrain, dell'amicizia di suo figlio Jéróme e di suo nipote, l'abate Jean-Paul Bignon. A Parigi gode dell'appoggio di circoli influenti, non tutti esclusivamente letterari. Frequenta quello di Mme de La Sablière, amica di La Fontaine, dove si incontrano cartesiani e neoepicurei; segue le conferenze di fisica organizzate dall'accademia privata dell'abate Bourdelot. Con il giovane Fontenelle tutto il sapere della «nuova scienza» e della filosofia contemporanea che ne trae le conseguenze – quella di Cartesio e quella di Malebranche – fa il suo ingresso nella disputa degli Antichi e dei Moderni, estendendo l'autorità del metodo geometrico alla poesia e alla morale. Grazie al suo talento e virtuosismo letterario, uniti alla sua destrezza intellettuale di filosofo e di geometra, Fontenelle riuscirà più di Perrault a far prevalere l'universalità del punto di vista «moderno», nel campo delle scienze e delle tecniche come in quello delle lettere.

Il suo primo capolavoro esce nel 1683. Sono i *Nouveaux dialogues des morts*, che Fontenelle ha l'astuzia di porre sotto

il patrocinio di un Antico, il greco Luciano. Con quest'opera egli rinnova in francese il genere dei *Ragguagli* di Boccalini, salvo che qui lo scenario è il mondo infero di Plutone e non il Parnaso di Apollo. E il successo di questi *Dialogues* sarà vivo quanto quello dei *Ragguagli*. Più tardi Fénelon, per contribuire alla formazione del suo allievo, il duca di Borgogna, imiterà Fontenelle (anche se non nella scelta del partito «moderno») nei suoi *Dialogues des morts anciens et modernes*, pubblicati nel 1700.

Nei *Dialogues* di Fontenelle l'oggetto della disputa degli Antichi e dei Moderni è trattato solo indirettamente, ma in una forma di superiore ironia e scetticismo che in apparenza pone l'autore al di sopra del dibattito. Ma gli Antichi non si lasciarono ingannare: l'ironia di Fontenelle mirava a smorzare l'aura che circonfondeva i loro idoli. Il dialogo tra Socrate e Montaigne indica chiaramente il versante scettico e critico nel quale Fontenelle trascina il suo lettore:

> SOCRATE: Sono lieto di vedere un morto che mi sembra sia stato filosofo: ma poiché voi siete appena arrivato da lassù, e qui da molto tempo non ho visto nessuno (mi lasciano piuttosto solo, e non sono in molti a cercare la mia conversazione), consentitemi di chiedere notizie. Come va il mondo? Non è molto cambiato?
>
> MONTAIGNE: Moltissimo. Non lo riconoscereste.
>
> SOCRATE: Ne sono felice. Ho sempre pensato che dovesse diventare migliore e più saggio di quanto fosse ai miei tempi.
>
> MONTAIGNE: Che volete dire? È più pazzo e più corrotto di quanto sia mai stato. Di questo cambiamento volevo parlare, e contavo di sapere da voi la storia del tempo che avete conosciuto, in cui regnava tanta probità e rettitudine.
>
> SOCRATE: E io contavo invece di ascoltare delle meraviglie sul secolo in cui siete vissuto voi.

Insomma, gli uomini d'oggi non si sono emendati dagli errori dell'Antichità?

MONTAIGNE: Credo sia perché siete antico che parlate così familiarmente dell'Antichità; ma sappiate che si ha ben ragione di rimpiangerne i costumi, e che tutto peggiora di giorno in giorno.

SOCRATE: Possibile? Mi sembra che ai miei tempi le cose andassero già così male! Credevo che avrebbero finito per prendere un andamento più ragionevole, e che gli uomini avrebbero approfittato dell'esperienza di tanti anni.

MONTAIGNE: Eh! Forse che gli uomini fanno esperienza? Sono come gli uccelli, che si lasciano sempre prendere nelle stesse reti in cui sono stati presi altri centomila uccelli della loro specie. Non c'è nessuno che non entri completamente nuovo nella vita, e gli errori dei padri non tornano a profitto dei figli.

SOCRATE: Ma insomma, davvero non si fa esperienza? Mi pare che la gente dovrebbe avere una vecchiaia più saggia e più regolata di quanto sia stata la gioventù.

MONTAIGNE: Gli uomini di tutti i secoli hanno le stesse inclinazioni, sulle quali la ragione non ha alcun potere. Così, dovunque vi siano degli uomini, si compiono errori, e sono sempre gli stessi.

…

MONTAIGNE: Avrei creduto che tutto fosse in movimento, che tutto cambiasse, e che i diversi secoli avessero i loro diversi caratteri, come gli uomini. In effetti, non si vedono forse secoli dotti e altri ignoranti? Non se ne vedono di ingenui, e altri più raffinati? Certi seri e altri faceti, certi educati e altri grossolani?

SOCRATE: È vero.

MONTAIGNE: E dunque perché non ci dovrebbero essere secoli più virtuosi e altri più malvagi?

SOCRATE: Non è una conseguenza necessaria. La foggia degli abiti cambia, ma ciò non significa che cambi anche la forma dei corpi. L'educazione o la volgarità, la scienza o l'ignoranza, una certa ingenuità più o meno accentuata, il genere serio o faceto sono tutte cose esteriori dell'uomo, e tutte soggette a cambiamento; ma il cuore non cambia, e l'uomo sta tutto nel cuore. In un certo secolo si potrà essere ignoranti, ma non verrà la moda di essere disinteressati. Sul numero enorme di uomini irragionevoli che nascono in cent'anni, la natura ne ha forse due o tre dozzine di ragionevoli, che essa distribuisce su tutta la terra; e potete constatare che non si trovano mai da nessuna parte in quantità sufficiente per crearvi una moda di virtù e di rettitudine.

MONTAIGNE: Questa distribuzione di uomini ragionevoli avviene sempre in maniera uguale? Potrebbero pure esserci secoli in cui la divisione sia più equa che in altri.

SOCRATE: Tutt'al più ci sarebbe qualche disuguaglianza impercettibile. L'ordine generale della natura appare molto costante. [117]

Nel 1686 Fontenelle ottiene un secondo trionfo editoriale con i suoi *Entretiens sur la pluralité des mondes*, un inedito miscuglio di divulgazione filosofica e di poesia pastorale e galante. Egli inventa una forma di «meraviglioso» scientifico e moderno, la fantascienza, che non deve nulla né alla Favola antica né alle Sacre Scritture bibliche e cristiane.

Mai Fontenelle è entrato nella gara che si svolgeva tra Antichi e Moderni su chi detenesse il segreto del mezzo più efficace di servire la gloria del re. Nessuno dei suoi libri è

stato dedicato al re o a un personaggio potente. Formatosi a Rouen e a Parigi a contatto con grandi letterati calvinisti, si è indignato in cuor suo per la revoca dell'Editto di Nantes; ha visto il fanatismo dei «devoti» perseguitare un gran numero di suoi amici, costringendoli all'esilio o alla conversione forzata. Nel 1686 pubblicò una *Histoire des oracles*, polemica indiretta e pungente contro le superstizioni religiose. Diede poi alle stampe in forma anonima, ad Amsterdam, nelle «Nouvelles de la République des Lettres» del suo amico calvinista Pierre Bayle, una *Relation de Vile de Bornéo* dove, sotto la veste di studio antropologico, si celava in realtà un testo cifrato, che attaccava violentemente il cattolicesimo romano. Non era da lui, dunque, che ci si doveva aspettare l'entusiasmo universale di Perrault per il «secolo di Luigi il Grande», e ancora meno lo zelo di Boileau e di Racine per il *grand gout*, il solo che potesse onorare la sacra persona del loro re. La questione dell'encomio al re, che per gli Antichi e i Moderni della disputa era stata sino allora il cuore stesso del dibattito, comincia con Fontenelle a perdere il suo carattere primario, e anzi qualsiasi rilievo nelle lettere francesi.

L'intervento di Fontenelle a favore della causa «moderna» nella battaglia scatenata da *Le Siècle de Louis le Grand* è di una nettezza e perentorietà che suonano del tutto nuove: è l'evidenza geometrica, opposta all'evidenza di ordine estetico sulla base della testimonianza delle traduzioni alla quale si rifanno gli Antichi.

Nella sua *Digression sur les Andens et les Modernes,* pubblicata a caldo nel 1687 (come il *Discours sur les Andens* di Longepierre), Fontenelle si limita in effetti a stabilire un assioma universale, del tipo di quelli che fondano la scienza cartesiana. Lo aveva già fatto pronunciare a Socrate nel dialogo con Montaigne: la Natura è retta da leggi immutabili che non cambiano con il tempo storico e il variare dei costumi umani. Da questo assioma egli trae le logiche conseguenze: in tutte le epoche le menti sono fatte allo stesso modo e i talenti equamente distribuiti. Non vi può quindi essere superiorità di statura né di genio dalla parte degli Antichi. Se sono stati gli

Antichi i veri iniziatori, nelle lettere come nelle scienze, è naturale che essi abbiano proceduto per tentativi e abbiano commesso molti errori. Così come lo spazio, anche il tempo non è soggetto a capricci né a variazioni di qualità. Il sapere umano si accumula e si accresce di secolo in secolo. Questa volta l'idea di progresso indefinito ha semplicemente spezzato il tempo ciclico. Già i latini, moderni in rapporto ai greci, hanno superato questi ultimi in eloquenza, in storia e in poesia. Fontenelle è totalmente estraneo all'idea di Rinascimento. Noi Moderni, in rapporto ai greci e ai latini, dopo lenti progressi accumulati nel tempo siamo molto più istruiti nelle scienze e un poco più abili nelle lettere. Ma è soprattutto nel modo di ragionare, nell'esatto rigore della logica e della critica che i Moderni più recenti si dimostrano superiori ai loro predecessori. Non è dunque del «Secolo di Luigi il Grande» né di un nuovo «Secolo di Augusto» che Fontenelle si rallegra di essere contemporaneo, ma di un «Secolo della Critica», superiore a tutti gli altri per *un'arte di pensare* ricalcata sul metodo geometrico e che regola ormai gli scambi intellettuali nell'insieme della Repubblica delle Lettere. Con Fontenelle, la disputa degli Antichi e dei Moderni comincia a confondersi con quella che Paul Hazard ha definito «la crisi della coscienza europea».

Nello stesso 1687 Fontenelle attaccò direttamente Longepierre, che l'anno precedente aveva pubblicato una traduzione degli *Idylles de Bion et de Moschus* preceduta da una prefazione in cui si proponevano Bione e Mosco quali modelli di qualsiasi poesia pastorale. L'anno seguente, quello del *Siècle de Louis le Grand,* Fontenelle si prese la soddisfazione maligna di pubblicare una raccolta di *Idylles* preceduta da un *Discours sur la nature de l'églogue* in cui metteva in risalto le discordanze e i difetti della tradizione di quel genere poetico, difetti dovuti a un'imitazione troppo fedele delle prove imperfette degli Antichi in tal genere. Egli proponeva una definizione regolare, astratta, epurata, standardizzata di un genere che adesso era obbligato ad adattare le sue finzioni al *coté* ozioso, distaccatamente sentimentale e curioso di analisi morale dei Moderni razionali

e illuminati. Mai Perrault si spingerà lontano come Fontenelle nel progetto di una riforma modernista delle lettere, ridotte a esercizio intellettuale per lo svago di logici e geometri. È qui il vero punto di partenza di quella poetica razionalista, a torto definita «classica», contro cui insorgerà la generazione tedesca dello *Sturm und Drang*.

Nella sua *Histoire des oracles*, data alle stampe nel 1686, e nel trattato *De l'origine des fables*, che pubblicherà soltanto nel 1724, Fontenelle respinge nel limbo la disputa del meraviglioso pagano e del meraviglioso cristiano. La sua critica si rivolge alla radice di qualsiasi meraviglioso, nel quale vede il frutto dell'immaginazione puerile di Antichi ancora incapaci di ragionare con metodo. Privo di qualsiasi credibilità razionale, il meraviglioso, sia pagano che cristiano, non può esistere per le menti illuminate e moderne se non come gioco della fantasia, che si riconosce tale e che si diverte di se stesso. In Fontenelle svanisce dunque l'ultima ambizione che restava alla letteratura, quella di conoscere la verità umana di ogni tempo e di farla riconoscere attraverso la bellezza.

Fu il carattere sconcertante e anche vagamente inquietante di questo nuovo interlocutore della disputa a far riflettere sia Boileau che Perrault? Dopo parecchi scontri assai vivaci (Boileau rispose ai *Parallèles* di Perrault nel 1694 con le *Réflexions sur Longin*, in cui prende fieramente le difese di Omero), i due avversari fecero pubblicamente la pace in quello stesso 1694, abbracciandosi in piena Académie française. Boileau fece circolare un epigramma che celebrava questa riconciliazione:

Tout le trouble poétique

A Paris s'en va cesser.

Perrault l'anti-pindarique

Et Despréaux l'Homérique

Consentent de s'embrasser.[118]

Perrault morì nove anni dopo. Nel 1697 aveva pubblicato, sotto il nome del figlio Pierre Darmancour, una piccola

raccolta di fiabe dal titolo *I racconti di Mamma l'Oca*[119] un sottile volumetto che, da solo, gli procurò più fama durevole di tutte le altre sue opere messe insieme. Lo scopo evidente di questi *Racconti* era offrire ai bambini francesi un «meraviglioso» che nulla dovesse alla mitologia pagana, e che nella loro lingua, sotto il velo della fiaba, li iniziasse ai caratteri specifici della loro civiltà. Questo era già stato il fine, a beneficio del re e della Corte, delle *tragédies lyrique* di Quinault e Lully. E anche i *Racconti* di Perrault sono destinati agli adulti. Sotto l'involucro dell'allegoria – con un espediente già usato nel 1636 da Desinarets de Saint-Sorlin nella commedia *Aspasie* – i Pollicini, le Cenerentole, le Belle addormentate nel bosco delle fiabe di Perrault rappresentano la lingua, l'eloquenza e lo spirito francese, ai quali ogni sorta di nemici e persecutori impedisce di manifestarsi; gli orchi, le fate cattive, le vecchie streghe, i parenti ingrati sono altrettante figure di un pedantismo e di un oscurantismo che cercano di schiacciare sotto il peso del passato i germi fecondi della parola francese e moderna, ma che non sempre riescono a impedire loro di crescere e fiorire nella gran luce del presente. Questa mitologia tutta francese è anch'essa un panegirico, in un registro già leggendario, del «Secolo di Luigi il Grande».

12. *La disputa di Omero a Parigi, a Londra e a Napoli*

L'abbraccio pubblico tra Boileau e Perrault nel 1694 fu solo una tregua nella disputa ufficialmente scatenatasi nel 1687. Il partito degli Antichi, che aveva ormai l'appoggio di Versailles, guadagnò qualche punto nell'Académie française: nel 1693 si hanno le elezioni contemporanee di La Bruyère e dell'abate Bignon, entrambe sollecitate dal segretario di Stato Phélipeaux de Pontchartrain, zio del giovane abate Bignon. Ma l'Académie restava un feudo del partito moderno, come aveva dimostrato, nel 1691, l'elezione di Fontenelle, nonostante la forte opposizione di Racine e Boileau. Al *Discours de remerciement* di La Bruyère, che collocava Racine al di sopra

di Corneille, Fontenelle replicò al suo nuovo collega pubblicando un *Parallèle de Corneille et de Racine* che sosteneva la tesi contraria, con un argomento particolarmente perfido nei riguardi di uno dei due capi del partito degli Antichi:

«Racine non ha quasi mai raffigurato altro se non dei francesi e il secolo presente, anche quando ha voluto raffigurare un altro secolo e altre nazioni». [120]

Nella nona edizione (postuma) dei *Caratteri*, La Bruyère aggiunse nuovi strali acuminati all'indirizzo di Fontenelle, descrivendolo, sotto lo pseudonimo di Teobaldo, come un bellimbusto tanto insulso quanto velenoso.

Nel 1710 l'Académie eleggerà Houdar de La Motte, giovane e brillante discepolo di Fontenelle. Sempre più «scientifico» (è qui il punto forte delle tesi «moderne»), nel 1697 Fontenelle verrà eletto all'Académie des Sciences, grazie al favore davvero imparziale di Pontchartrain. Incaricato dal re nel 1691 di riformare quella Académie per renderla più efficiente e produttiva, il futuro cancelliere aveva conferito pieni poteri a suo nipote, l'abate Bignon, [121] affinché desse a quell'istituzione nuovi statuti e nominasse nuovi membri. Fontenelle si impose rapidamente (nel 1699) come segretario perpetuo di questa nuova «Repubblica degli scienziati», assecondando l'abate Bignon nel mantenere intatti, nonostante la revoca dell'Editto di Nantes, i legami e gli scambi tra la scienza e la filosofia francesi e i movimenti di idee e le ricerche erudite nei paesi protestanti. Il gusto personale del re propendeva per gli Antichi, ma i suoi doveri di capo militare, che faceva uso di ingegneri e ufficiali del Genio, nonché di capo di un'amministrazione sempre più basata sulle statistiche e sul metodo razionale di decisione, lo spingevano a non scoraggiare e a non deludere le competenze tecniche dei Moderni. «Antico» per il *grandgoùt* che presiede alle lettere e alle arti, «moderno» per il metodo della sua amministrazione e della sua politica economica e militare, lo Stato colto della fine del regno di Luigi XIV ha raggiunto una sintesi di cui il Settecento avrà la più grande nostalgia.

A Parigi Fontenelle, membro di due accademie, capo del partito dei Moderni, è diventato ospite d'onore della cerchia di Mme de Lambert, che ha una grande influenza sulle elezioni all'Académie française. Quella cerchia non sostenne soltanto il mediocre Houdar de La Motte, ma lanciò anche il giovane Marivaux, la cui carriera letteraria ebbe inizio nel 1716 con un *Homère travesti ou l'«Iliade» en vers burlesques*. Nella sua commedia *La Fausse Suivante* (1724), attraverso un dialogo tra due servitori – Frontín e Trivelin – Marivaux prende le distanze dalla disputa, pur facendo valere l'argomento cronologico più irrefutabile dei Moderni, già invocato dall'Angelica del *Malato immaginario* di Molière:

> FRONTÍN: Ha, ha, sono un moderno, io!
>
> TRIVELIN: Sì, davvero, tu sei un moderno, e dei più moderni, solo il neonato lo è più di te, giacché è appena arrivato.[122]

La Petite Académie, invece, era definitivamente sfuggita ai Moderni nel 1683, allorché Louvois ne aveva escluso Perrault. Si era allora arricchita della presenza di Racine e Boileau, ed era ormai destinata a diventare, nel sistema quasi cosmico delle accademie reali, la costellazione degli Antichi. L'abate Bignon nel 1701 la separa dall'Académie française e le dà lo statuto di Académie autonoma, detta «des inscriptions et médailles». I suoi quaranta membri — filologi, antiquari, orientalisti – proseguiranno brillantemente per tutto il Settecento la tradizione erudita del Rinascimento, fornendo un potente sostegno logistico al partito degli Antichi.

Così, nel sistema delle Accademie reali, la disputa francese degli Antichi e dei Moderni alla fine del Seicento si ritrova praticamente istituzionalizzata, sotto l'arbitrato superiore e imparziale di Pontchartrain e di suo nipote Bignon. L'Académie française resta il terreno principale del duello tra Antichi e Moderni, e quasi ognuna delle sue elezioni permette di fare il punto sulle rispettive forze dei due partiti. Gli Antichi, dopo la morte di Régnier-Desmarais (1713), manterranno a lungo il Segretariato perpetuo, con André

Dacier (1713) e in seguito con l'abate d'Olivet (1723). L'Académie des inscriptions procura armi dotte agli Antichi dell'Académie française, mentre l'Académie des sciences e il suo segretario perpetuo Fontenelle svolgono il medesimo ruolo al servizio dei Moderni dell'Accademia letteraria.

L'Académie de peinture et sculpture rispecchia a suo modo la disputa. Moderna sotto il dominio di Charles Lebrun, durato sino alla morte di questi, nel 1690, entra in una fase nuova con l'arrivo di Jules Hardouin-Mansart alla Sovrintendenza degli Edifici nel 1699. Il nuovo sovrintendente fa entrare all'Académie il pittore Charles de La Fosse, il quale preferisce i sapori di Rubens e della scuola veneziana alle regole che Lebrun trae da Poussin. Hardouin-Mansart fa anche nominare «consigliere intenditore onorario» dell'Académie un amico di Nicolas Boileau e di Gilles Ménage, Roger de Piles, le cui conferenze tenute ai colleghi saranno riunite nel 1708 sotto il titolo *Cours de peinture par principe*. Nella nuova teoria dell'arte proposta da Roger de Piles, il gusto – quello del pittore come quello dell'intenditore – presuppone una frequentazione e una meditazione approfondite dei capolavori «classici» dell'arte, quelli del Rinascimento, in mancanza di testimonianze dirette della pittura antica. Rubens è portato a modello della fecondità e del genio del pittore erudito, capace di elevarsi al sublime anche al di fuori dei «grandi generi».

L'Académie d'architecture, istituita nel 1671, è anch'essa teatro di una lunga battaglia tra il fratello di Charles Perrault, Claude – decisamente Moderno –, e il segretario perpetuo François Blondel, teorico, come Boileau, di una poetica fondata sulla giurisprudenza dei capolavori più che su un sistema deduttivo.

Il galateo accademico, ma anche i numerosi va e vieni tra le Accademie favoriscono la civile conversazione, se non l'accordo, tra i due partiti che si fronteggiano. Così Nicolas de Malézieu potrà essere accademico delle scienze con Fontenelle per i suoi meriti di matematico e nel contempo suo collega all'Académie française per le sue doti di grecista e impareggiabile traduttore, che lo situano dalla parte degli

Antichi. Sarà Fontenelle a pronunciare la sua orazione funebre all'Académie des sciences. Spesso si erano trovati insieme nella cerchia della duchessa del Maine, mentre quella di Mme de Lambert, benché vi prevalessero Fontenelle e i suoi amici Moderni, dava ospitalità a numerosi Antichi. Fénelon, dopo il suo esilio a Cambrai, intrattiene una corrispondenza molto amichevole con Antoine Houdar de La Motte, e la sua *Lettre à Madame Dacier sur les occupations de l'Académie*, pubblicata nel 1716, presenta una versione delle tesi degli Antichi molto conciliante nei confronti dei Moderni.[123]

La relativa tregua tra il 1699 e il 1710 corrisponde in realtà a una fase di maturazione della disputa, che in quel tempo in Francia diventa il principio motore e quasi regolare di tutto il sistema delle Accademie reali, intimamente associato alle varie Direzioni amministrative dello Stato. Sempre in quel periodo, la disputa francese trova corrispondenze in Inghilterra e in Italia.

La prima tornata della disputa inglese inizia nel 1692,[124] con la pubblicazione dell'Essay *upon Ancient and Modern Learning* di Sir William Tempie, che voleva confutare la *Digression sur les Anciens et les Modernes* di Fontenelle, pubblicata quattro anni prima. Nel 1694 William Wotton replicava a Sir William con le sue *Reflections upon Ancient and Modern Learning*, in cui dava la palma ai Moderni per quanto riguardava il metodo, le scienze e le tecniche, ma ammetteva che il giudizio di gusto poteva permettersi di oscillare tra i capolavori antichi e quelli moderni. Era questa, in effetti, la distinzione alla quale aveva già aderito Longepierre nel 1687, e che definisce bene la nuova piega che stava prendendo la disputa, in Francia come in Europa.

Ciò nonostante la controversia si fece animata. Nel 1697 Dryden, in una prefazione all'*Eneide*, replica ai giudizi sprezzanti di Perrault su Virgilio, e nel 1704 l'ex segretario di Sir William (oltre che suo fratello naturale), Jonathan Swift, difendendo la memoria del suo datore di lavoro e parente, morto nel 1699, pubblica una satira, *La battaglia dei libri* (che

aveva scritto nel 1697), in cui ricapitola la disputa e mette il suo humour al servizio della causa degli Antichi.

Nello stesso tempo a Napoli, dove la filosofia cartesiana e le tesi moderne trovavano una vasta eco, Giambattista Vico giungeva a una convinzione analoga nel suo discorso *De nostri temporis studiorum ratione* del 1708 e nel saggio *De mente heroica* del 1732. In quest'opera della maturità, nutrita da un'intera vita di riflessione, Vico sosteneva che le invenzioni più importanti della scienza dei Moderni non erano state il prodotto di un metodo, bensì di ispirazioni sublimi del genio, assimilabili a quelle dei grandi poeti e dei grandi artisti. La grandezza d'animo che i partigiani tradizionali degli Antichi consideravano peculiarità dei «giganti» dell'Antichità, il sublime che ammiravano nei capolavori del passato si trasformarono, nei loro continuatori del Settecento, in una teoria del genio creatore e della superiorità del sublime sul bello, due reviviscenze in tempi tardi della conoscenza immediata e visionaria di cui era stata capace l'infanzia dell'umanità. Già nel 1708, nel discorso *De nostri temporis studiorum ratione,* Vico aveva rimproverato ai cartesiani di favorire una rivoluzione pedagogica contro natura, volendo immergere troppo presto i fanciulli nel mondo astratto e specialistico dell'analisi e del metodo, che raffredda le umane capacità di visione e di invenzione. Egli raccomandava invece di iniziare l'educazione delle giovani menti con le arti del linguaggio, che sviluppano il genio inventivo e artistico dell'infanzia, e il cui effetto potrà risorgere più tardi come fuoco eroico, allorché il loro intelletto sarà maturato e tenderà a raffreddarsi nel mondo astratto, analitico e adulto della scienza moderna.

La disputa degli Antichi e dei Moderni alla fine del regno di Luigi XIV (la «fine dell'Antichità» secondo Joubert) si trasforma in un grande dibattito tra arte e tecnica, genio e metodo, visione poetica e univocità della deduzione logica. Gli Antichi del mondo grecoromano diventano così i testimoni dell'arte, del genio, della generosità poetica, della varietà e della verità umane, mentre i Moderni, contemporanei della

scienza, del metodo, della ragione critica, non possono più sperare di ritrovare – se non nella propria infanzia – il principio dimenticato di una conoscenza perduta. Tale è almeno la linea generale di difesa adottata dai continuatori europei di Boileau, di Racine e di Longepierre.

I loro avversari tendono invece a sostenere che la scienza adulta, il suo metodo, i suoi calcoli razionali offrono ormai i mezzi per sottoporre a una critica radicale tutta l'eredità dell'infanzia dell'umanità, ivi comprese le sue credenze religiose e la sua ingenuità artistica e poetica. Nel *Discours sur la nature de l'églogue* Fontenelle sottoponeva il più antico dei generi poetici a una critica retrospettiva, riconoscendogli il diritto al la sopravvivenza solamente come gioco di spirito galante, civile e mondano, soggetto a regole metodicamente dedotte da assiomi evidenti e universali. E anche le belle lettere in generale, a somiglianza dell'egloga, non sono più che un parco di divertimenti annesso e giustapposto al dominio della ragione critica; l'immaginazione, le emozioni e le passioni stesse non sono altro che fanciulli e selvaggi da distrarre, abbindolare e divertire con acrobazie e lusinghe che la ragione metodica e critica costruisce per meglio tenerli occupati e dominarli. Gli Antichi hanno così difeso posizioni che, con la mediazione di Rousseau, hanno portato alla poetica del romanticismo. I Moderni si incamminano verso il *Paradoxe sur le comédien* di Diderot, che riduce l'arte a un freddo calcolo di ricostruzione di passioni artificiali.

L'abisso scavatosi tra il punto di vista degli Antichi e quello dei Moderni è in realtà più vertiginoso di quanto non sia mai stato all'inizio del Seicento, sebbene i ponti costruiti al di sopra di esso dal galateo accademico, dalla solidarietà all'interno della Repubblica delle Lettere, dalle buone maniere di Parigi e della Corte ne mascherino la gravità e la profondità.

Poiché adesso non si tratta più di negare la realtà della scienza moderna, né i successi del metodo critico, né l'edificio metafisico che Cartesio e Malebranche hanno sostituito alla religione fondandolo sulla scienza e sul metodo, in Francia la strategia degli Antichi si deve concentrare sull'unico terreno in

cui si considerano inattaccabili: quello della poetica e del giudizio di gusto.

Le piccole dispute fra tragedia «all'antica» e opera musicale moderna, fra idillio «all'antica» ed egloga moderna, che avevano punteggiato la prima disputa francese degli Antichi e dei Moderni, confluiscono nel 1711 in una violenta «disputa di Omero», che ha per oggetto l'epopea-madre, l'*Iliade*. Le prime avvisaglie di questo conflitto si erano fatte sentire molto prima del 1699: il *Trattato del sublime* tradotto da Boileau situava Omero alla fonte di ogni «sublime», compreso quello di Platone. *Le Siècle de Louis le Grand* di Perrault gettava invece su Omero un durevole discredito, e i suoi *Parallèles* dedicavano le argomentazioni più minuziose a una critica in piena regola dei suoi «difetti». Il *Discours sur les Anciens* di Longepierre e le *Réflexions sur Longin*, replica di Boileau ai *Parallèles* pubblicata nel 1694, profondevano ogni sforzo nell'apologià del «Padre della poesia».

Perché questo concentrarsi della disputa esclusivamente su Omero? Il «confronto» tra l'enciclopedia antica e quella moderna era giunto a conclusioni nettamente divergenti. In materia di scienza e tecnica i Moderni superavano incontrovertibilmente gli Antichi. Il loro metodo analitico e critico, ricalcato sul ragionamento geometrico e matematico, si imponeva come un inconfutabile progresso sulla logica e la retorica degli Antichi e degli umanisti. Omero, sin dall'epoca ellenistica, veniva considerato non solo il padre e il più grande dei poeti, ma anche – e proprio a causa di ciò – il più profondo dei dotti, l'enciclopedista dell'uomo e della Natura. Sotto Luigi XIV non lo si poteva più difendere su questo terreno. Ma per salvare l'Antichità bisognava almeno difendere il suo primato e la sua superiorità in poesia.

Per quanto i Moderni affermassero che anche su questo punto non vi era alcuna ragione per arrestare o per negare il progresso, riusciva loro difficile dimostrarlo in maniera indiscutibile. Il *grand gout* resisteva all'evidenza razionale che i Moderni invocavano per il loro «buon gusto». Ci si poteva persino domandare se estendere il metodo geometrico al

campo del gusto non fosse un abuso paragonabile a quello denunciato da Pascal, il quale aveva negato che quel metodo potesse trovare applicazione nel campo della fede religiosa. Non provocava infatti l'inaridirsi del genio poetico e artistico, la scomparsa del sublime, l'accecamento di fronte all'evidenza della grande bellezza? I poeti,! filosofi e gli storici dell'Antichità erano stati vittima della barbarie, non avevano conosciuto questa «decadenza» moderna raffinata e raziocinante; i capolavori antichi dimostravano per contrasto l'isterilimento attuale della poesia, delle arti e del gusto. Non significava pagare a caro prezzo l'ipertrofia della ragione critica?

Padre di ogni poesia, ispiratore di Platone, Omero era l'eminente testimone della più dolorosa lacuna dei Moderni, malgrado le loro assicurazioni del contrario: la mancanza, cioè, del genio creatore di bellezze eterne, della Natura stessa fatta arte. I poemi omerici erano la sineddoche (la parte per il tutto) dell'Antichità intera. Erano a un tempo la fonte del suo genio e la prova della superiorità di quel genio su quello dei Moderni. Alla fine del Seicento gli ammiratori di Omero avevano rinunciato a parlare dei suoi poemi come di trattati di cosmologia e di filosofia naturale, fosse pure valendosi dell'allegoria. Ma con tanto maggiore slancio ne riaffermavano la genialità artistica e la sublimità poetica. Se fossero riusciti a far riconoscere quella che per loro era un'evidenza di tutt'altro genere rispetto a quella razionale – ma non per questo meno universale –, la causa degli Antichi, vacillante di fronte all'arroganza scientifica e tecnica dei Moderni, si sarebbe solidamente ristabilita su un terreno superiore. Questo vantaggio avrebbe ricacciato sullo sfondo, in un ordine inferiore, le concessioni accordate ai Moderni. La strategia «omerica» degli Antichi avrebbe fatto così di Omero l'autore di gran lunga più aspramente discusso e più «attuale» del Settecento.

Questa entrata in scena di Omero[125] fu tanto più drammatica in quanto fu iniziativa di una donna. Dalla prolifica disputa degli Antichi e dei Moderni era nata, a Parigi,

una «disputa delle donne». Nel 1673 François Poullain de La Barre, un professore della Sorbona convertito al cartesianesimo, aveva fatto scandalo pubblicando un trattato intitolato *De l'égalité des deux sexes, discours physique et moral où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés.97* Questa piccola disputa era alimentata dal «Mercure galant», che, destinato a un pubblico in prevalenza femminile, dava per scontata la coincidenza tra la causa dei Moderni e quella delle donne. Nel 1694 ci fu una recrudescenza con la pubblicazione della *Satire X* di Boileau *Contre les femmes*, che osava assimilare la causa degli Antichi a una franca misoginia, e alla quale Charles Perrault rispose subito con una *Apologie des femmes*. Sembrava dunque naturale che le donne, ignoranti di latino e di greco, lettrici di romanzi e di poesiole, formassero il grosso delle truppe del partito dei Moderni. Che il ritorno in auge di Omero sul Parnaso contemporaneo fosse opera di una donna, grecista dalla reputazione indiscutibile e indiscussa, era uno straordinario atout per il partito degli Antichi: l'evento aveva di che sconcertare qualsiasi conformismo. [126]

Nel 1711, anno della morte di Boileau, Anne Lefèvre, dal 1683 moglie di André Dacier, segretario perpetuo dell'Académie française, pubblicava la migliore traduzione dell'*Iliade* mai apparsa in lingua francese. Figlia del grande filologo dell'Académie de Saumur, Tanneguy Lefèvre, Anne Lefèvre dal 1674 era stata un'instancabile collaboratrice di Pierre-Daniel Huet nell'edizione dei classici greci e latini *ad usum Delphini,* per la quale aveva curato la traduzione e gli apparati critici di Floro nel 1674, dei continuatori greci di Omero, Ditti di Creta e Darete di Frigia, nel 1680, di Aurelio Vittore nel 1681, e di Eutropio nel 1683. Per proprio conto aveva pubblicato un'edizione con traduzione latina di Callimaco nel 1675, e traduzioni francesi di Anacreonte e di Saffo, corredate di note, nel 1681, di tre commedie di Plauto nel 1683, di due commedie di Aristofane nel 1684, e del teatro completo di Terenzio nel 1688. Un'attività prodigiosa. Questa giovane donna era davvero una sorta di miracolo di erudizione, ammirato da tutta l'Europa. Nessuno aveva fatto quanto lei per trasmettere al suo secolo il *grand goût*

dell'Antichità. La sua traduzione francese di Omero era l'assalto finale che intendeva sferrare al termine di un lungo e potente attacco diretto contro l'ignoranza e l'ingratitudine dei Moderni. Quest'opera veniva ad appoggiare e confermare le *Réflexions sur Longin* di Boileau, che nel 1694 avevano difeso Omero contro le critiche – che pretendevano di essere demolitrici – formulate da Perrault nei *Parallèles*. Nella sua prefazione all'*Iliade* Mme Dacier dichiarava:

«Dacché mi sono divertita a scrivere, e ho osato rendere pubblici i miei divertimenti, ho sempre avuto l'ambizione di poter dare al nostro secolo una traduzione di Omero che, conservando i tratti principali di questo grande poeta, potesse far ricredere la maggior parte della gente sul pregiudizio sfavorevole causato dalle deformazioni che ne sono state fatte». [127]

Benché la traduzione di Mme Dacier fosse anch'essa una «bella infedele», aveva il pregio di essere integrale, e di creare un faccia a faccia senza precedenti tra Omero e il pubblico moderno: il partito dei Moderni non poteva non reagire. L'anno precedente, il 1710, Fontenelle e Mme de Lambert erano riusciti a far eleggere all'Académie française Antoine Houdar de La Motte, discepolo di Fontenelle in materia di poesia e di belle lettere. [128]E a quest'ultimo spettò rispondere al colpo inferto da Mme Dacier. Non conosceva il greco, ma nel 1701, per compiacere il suo illustre corrispondente Fénelon, si era permesso di dedicare al duca di Borgogna una traduzione in versi (sulla base di una traduzione latina) del canto I dell'*Iliade.* Dopo il 1714 pubblicò a sua volta, in meno di tre anni, una traduzione completa dell'*Iliade*, vera macchina da guerra schierata contro quella di Mme Dacier, cui premise un *Discours sur Homère* che esponeva la sua tattica. La quale era molto semplice. La Motte considerava infatti evidente (come in parte confermavano gli aggiustamenti ai quali la traduzione di Mme Dacier era stata costretta) che il testo originale [129] di Omero è insostenibile per un lettore moderno, a causa della mancanza di chiarezza, di un ordine rispondente a un disegno poetico prefissato, di buon gusto e di decenza. Il traduttore si

era proposto di trattare questo poema tanto imperfetto, e tanto sopravvalutato dai suoi incondizionati ammiratori, come un canovaccio sul quale costruire un'opera moderna, appassionante, commovente, gradevole e morale, secondo i criteri contemporanei. Egli riscrisse dunque l'*Iliade*, sfrondandola, correggendola, volgendola negli allegri alessandrini francesi. Così pensava di offrire la prova della schiacciante superiorità del buon gusto e del metodo moderno sulla barbarie delle età antiche, contro Mme Dacier che pretendeva di far riconoscere in un'*Iliade* il più possibile vicina all'originale la pietra di paragone del genio poetico e del *grand goût*.

A questa traduzione-tradimento Mme Dacier rispose sollecitamente nel febbraio 1715, sei mesi prima della morte di Luigi XIV, con un saggio polemico intitolato *Des causes de la corruption du goût*. Da quel momento, non passa settimana senza che compaia un nuovo scritto a favore dell'uno o dell'altro dei due concorrenti, pro o contro la poesia omerica. Houdar de La Motte replicò al saggio di Mme Dacier con delle *Réflexions sur la critique*. Il poeta François Gacon gli rispose prontamente con un *Homère vengé*. Il dotto grecista Jean Boivin, accademico delle Iscriptions dal 1706, pubblicò subito dopo una *Apologie d'Homère*, accompagnata da una tavola – disegnata da un amico di Watteau, Nicolas Vleughels, e incisa da Charles Cochin – che dimostrava come la descrizione omerica dello scudo di Achille non avesse niente di inverosimile, contrariamente alle asserzioni di Houdar de La Motte. L'abate Terrasson fece stampare in quello stesso anno 1715, vero e proprio «anno di Omero» (nonché anno della morte di Luigi XIV), nientemeno che due volumi intitolati *Dissertation critique sur l'«Iliade» d'Homère, où on cherche les règles d'une poétique fondée sur la raison.* Nel giugno 1715 un confratello di Boivin, l'abate Fraguier, anch'egli amico di Watteau, lesse davanti all'Académie des inscriptions le sue *Réflexions sur les dieux d'Homère*.

Può meravigliare vedere Vleughels e Watteau (oggi considerati dei Moderni) associati a eruditi accademici delle

Iscriptions. Ma occorre tener conto del legame tra la causa «letteraria» (e omerica) degli Antichi dell'Académie française e dell'Académie des inscriptions e la causa «rubensiana» e «colorista» dell'Académie de peinture et sculpture. I Moderni come l'abate Terrasson razionalizzano la poetica; gli Antichi, invece, approfondiscono la loro riflessione sul «gusto» e sulle sfaccettature dell'esperienza poetica del vero, del bello e del sublime. I giovani pittori, affrancati dalle convenzioni della pittura storica sistematizzate da Charles Lebrun e alla ricerca di un'arte più sconcertante, sentivano maggiori affinità con gli Antichi, impegnati a far comprendere le bellezze «irregolari» di Omero. Il terreno comune creatosi fra artisti e critici eruditi si può intravedere quando si legge, in un *Mémoire* accademico firmato da Boivin e pubblicato nel 1708:

«L'*Iliade* e *l'Odissea* sono due grandi quadri di cui l'*Eneide* è la sintesi. Quest'ultima richiede di essere guardata da vicino. In essa tutto deve essere rifinito. I grandi quadri si guardano da lontano: non è necessario che tutti i tratti siano fini e regolari. In un grande quadro una cura troppo meticolosa è persino un difetto. Spesso si prende per vera bellezza ciò che è soltanto apparenza e ornamento esteriore. Non vi è un solo punto nel più bel quadro del più grande maestro dove non si possa aggiungere qualcosa ritoccandolo. Lasciatelo com'è: è un eccellente originale. Se lo ritoccate, potrà diventare più ornato, ma meno bello di quanto non fosse prima». [130]

Non stupisce che di lì a qualche anno, nel 1719, dalla battaglia degli Antichi contro il razionalismo dei Moderni applicato alla poesia e alle arti scaturisse un capolavoro che annientava i *Parallèles* di Perrault. Si tratta delle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* dell'abate Du Bos, pubblicate un anno prima della sua elezione all'Académie française, che costituiscono la prima «estetica generale» che sia stata scritta dopo l'*Istitutio oratoria* di Quintiliano. Storico di profonda erudizione, grande umanista, intenditore d'arte formatosi nell'ambiente di Roger de Piles, di Pierre Crozat, di Pierre-Jean Mariette e del conte di Caylus, l'abate Du Bos – tra l'altro eccellente diplomatico – si trovava a proprio agio

tanto nell'universo degli Antichi quanto in quello dei Moderni. Inserita in una mirabile meditazione sul sentimento della poesia e delle arti e sui mutamenti del genio creatore secondo i tempi e i luoghi, la sua confutazione delle tesi dei Moderni, espressa con eleganza e distacco, era affascinante. Superiorità e originalità di pensiero stavano indubbiamente dalla sua parte. Legittimando con grande intelligenza le ricerche degli antiquari e gli studi degli eruditi, questo libro procurò loro uno sviluppo e un favore straordinario persino presso il pubblico dei non specialisti. Du Bos aveva stabilito che il genio antico era uno stimolo insostituibile per l'inventiva moderna, e che la via dell'Antichità era indispensabile per spronare e illuminare il giudizio di gusto. L'intero Settecento del «ritorno all'antico» ha ricevuto da quel libro il suo impulso e il suo orientamento. Si dovrà attendere Diderot perché i Moderni, accaparrandosi e rimodellando l'apologetica estetica dell'Antichità ad opera dell'abate Du Bos, aggirino l'ostacolo che questi aveva posto all'idea di progresso e a quella di metodo geometrico esteso a tutto il sapere.

La fecondità del filone collaterale della disputa di Omero – che proseguì in quanto tale sino alla fine del Settecento, rinnovando a poco a poco, con i suoi dibattiti, l'intera filologia classica, da Bentley a Wolf – non si limita all'abate Du Bos, né soprattutto alla Francia. Ho già ricordato l'opera di Giambattista Vico in Italia, contemporanea alle raccolte di incisioni di Piranesi. Sarebbe utile seguire gli sviluppi della disputa di Omero in Inghilterra per meglio comprendere il senso della splendida traduzione ad opera di Pope dell'*Iliade* e dell'*Odissea* (pubblicata tra il 1715 e il 1726), degli sviluppi che Burke apportò all'estetica di Du Bos in *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), e dell'invenzione da parte di Macpherson di una *Iliade* e di una *Odissea* celtiche, attribuite a Ossian. È Omero in realtà, non Voltaire, l'autore più citato, imitato, tradotto e discusso del Settecento, così come la pittura antica, disprezzata da Perrault, è al centro del dibattito artistico dei Lumi.

Si dovrebbero anche mettere in luce gli antefatti e le tappe dello *Sturm und Drang* tedesco, sfida lanciata dall'altra sponda del Reno alla «modernità» raziocinante dei Lumi francesi e alla sua standardizzazione delle belle lettere. Ma si dovrebbe soprattutto situare l'opera e l'evoluzione di Rousseau (una delle fonti dello *Sturm und Drang)* nel contesto della disputa degli Antichi e dei Moderni, e soprattutto in quello della disputa di Omero. Nessun Antico si era spinto fino a sostenere, come Rousseau, la superiorità ontologica del genio antico, in accordo con quello della Natura, sulla decadenza morale, politica e poetica dei Moderni, ossia principalmente dei parigini e dei loro filosofi. Né Boileau, e nemmeno Du Bos, avrebbero osato scrivere a favore degli Antichi quello che ha scritto Rousseau nel suo *Saggio sull'origine delle lingue*: «Quei tempi di barbarie [l'Antichità biblica e omerica] erano il secolo d'oro». André Chénier scriverà nello stesso senso: «Fidia non ha tolto da Omero, assieme a mille altri, il Giove olimpico. Cercate: vi è ancora».

In effetti alla fine del Settecento Omero è onnipresente nelle lettere e nelle arti. Nel 1786 Goethe crede di ritrovare l'umanità «omerica» in Sicilia. Chateaubriand va a cercarla nel 1791 tra gli indiani d'America. Il confronto tra l'Antichità – e le sue tracce antropologiche in Italia o nell'America indiana — e l'epoca contemporanea aveva raggiunto durante il Settecento un grado di violenza critica sconosciuto al secolo precedente. Rivolgendosi all'uomo moderno nell'introduzione al suo *Discorso sull'origine della disuguaglianza*, Rousseau scrive, controcorrente rispetto all'ottimismo dell'*Hoggidì* di Lancellotti, dei *Parallèles* di Perrault e del *Mondain* di Voltaire:

«Scontento della tua condizione presente per ragioni che annunciano alla tua posterità sventurata malcontenti ancora più grandi, forse tu vorresti poter tornare indietro, e questo sentimento deve fare l'elogio dei tuoi primi avi, la critica dei tuoi contemporanei e il terrore di coloro che avranno la disgrazia di vivere dopo di te». [131]

Lungi dall'essere stati battuti dai Moderni, gli Antichi del Settecento hanno dimostrato un'inventiva prodigiosa. E i Lumi, lungi dall'essere un blocco che avanzasse inesorabilmente nella stessa direzione, hanno amplificato, esteso, drammatizzato – con ogni sorta di nuovi sviluppi e di intersezioni impreviste, e su scala europea – le due dispute che la costellazione delle Accademie reali sotto Luigi XIV era riuscita a contenere entro i limiti dello Stato colto.[132]

Se dopo il 1750 i Moderni sono stati capaci, grazie a Diderot, di conciliare a poco a poco il «genio», l'«energia», il «sublime» (tutti concetti mutuati dalle tesi degli Antichi) con la fredda amnesia del metodo geometrico, dando persino origine all'estetica neoantica che ha sostenuto la Rivoluzione, gli Antichi del Settecento, dal canto loro, avevano accumulato una quantità di riflessioni originali sul genio delle lingue, delle nazioni e del sentimento, sufficienti a suscitare a un dato momento – alleandosi alla religione, che gli Antichi del secolo di Luigi XIV volevano dissociare dall'estetica – una forte corrente contraria che ha a lungo dominato l'Ottocento: il romanticismo europeo.

L'emblema più completo e più inesauribile della disputa era stato inventato da Jonathan Swift, e da lui attribuito a Esopo, nella prosopopea che conclude la sua *Battaglia dei libri* nel 1697. La si potrebbe intitolare «Le api e i ragni».[133] Le api, dice Esopo, attingono il miele e la cera dal succo di numerosi fiori, e da quella materia naturale estraggono sostanze tanto essenziali alla felicità e alla saggezza umane come la dolcezza e la luce. I ragni, invece, vogliono trarre tutto da se stessi; il loro orgoglio li spinge ad attingere dai propri escrementi il filo impalpabile con cui fabbricano le loro tele geometriche, che sono tranelli mortali di cui le loro prede diventano prigioniere e vittime. Questo emblema può essere interpretato come un'apologia della scienza baconiana, che associa teoria ed esperienza, piuttosto che della scienza cartesiana, del suo razionalismo dogmatico e della sua fede matematica. Ma bisogna vedervi anche un atto di fedeltà alla «saggezza degli Antichi» (ai quali sia Bacone che Montaigne si rifacevano),

che si lascia guidare dall'esperienza e tiene conto delle norme indicate dagli storici e dai poeti per scegliere «ciò che si confà», invece di seguire princìpi e assiomi. E soprattutto dobbiamo vedervi una poetica di ordine generale, che alla «creazione» che ambisce all'originalità assoluta – ma anche all'imitazione servile dello «sciocco gregge» condannata da La Fontaine – preferisce un'invenzione che attinge alle fonti della migliore tradizione letteraria, la cui «digestione» del tutto personale dà luogo a opere che riuniscono l'*utile* del contenuto al *dulce* della forma, opere in grado di «persuadere» in profondità oggi e sempre. Con il simbolo dei ragni, Swift faceva risaltare per contrasto il lato oscuro di una modernità insieme razionalista, dogmatica e narcisista: atrofia della memoria, negazione delle ricchezze ereditate, violenza tutta cerebrale e predatoria inflitta alla Natura e all'Umanità con il pretesto di oggettività positiva, sterilità funesta occultata dalla sovrabbondanza ingannevole dei successi e delle realizzazioni della tecnica. La viva luce proiettata così da Swift sugli strati profondi della disputa collocava gli Antichi dalla parte delle arti, dell'*esprit de finesse e* di una visione generosamente artistica della vita. Ed è in questa luce che bisogna leggere i *Viaggi di Gulliver*, pubblicati nel 1726, in cui Swift eleva a parabola del mondo moderno, ricostruito contro la Natura dall'orgogliosa ragione umana, l'emblema delle Api e dei Ragni.[134]

ANTICHI E MODERNI, DECADENZA O PROGRESSO. IL «RITORNO ALL'ANTICO» NEL SETTECENTO

Dagli autori che fanno testo apprendiamo come la disputa degli Antichi e dei Moderni, che dal 1687 scosse profondamente la Repubblica delle Lettere, ebbe termine nel 1700, salvo una breve recrudescenza, la disputa di Omero, conclusasi nel 1716. Due scontri fra eruditi e letterati che non devono distogliere l'attenzione da quella grande «crisi della coscienza europea» in cui duellarono i giganti Bossuet e Spinoza, Malebranche e Locke. Nel francese corrente l'espressione *Querelle des Anciens et des Modernes* ha finito per perdere la sua connotazione storica, indicando l'eterno ritorno del conflitto generazionale che oppone i vecchi *laudatores temporis acti*, sconfitti in partenza, ai giovani moderni, che hanno la vita, il futuro e il progresso dalla loro parte. Ma questo senso corrente e generico dell'espressione influisce retrospettivamente anche sull'interpretazione della disputa nel suo specifico significato storico.

Fra i tanti meriti che vanno ascritti ad Arnaldo Momigliano e a Leo Strauss, uno in particolare riguarda il nostro discorso: l'aver messo di nuovo in discussione — ognuno dei due a suo modo e nel proprio ambito di studi – il pregiudizio, per non dire l'illusione ingannevole, secondo cui la disputa degli Antichi e dei Moderni, esplosa a Parigi nel 1687, avrebbe visto rapidamente e definitivamente vincitori i Moderni, come si conviene ai «giovani» che sgominano i «vecchi» e li spingono nella tomba e nell'oblio. Con argomenti diversi, e muovendo da diverse premesse, il filologo e il filosofo hanno mostrato come questa disputa, che ha di fatto aperto il conflitto tra la modernità e i suoi nemici, lungi dal concludersi nel Settecento con una pretesa sconfitta degli Antichi e la vittoria incondizionata degli Enciclopedisti, sia proseguita, rimanendo quanto mai aperta, fino ai nostri giorni. Gli Antichi della disputa sono infatti riusciti, nel corso del Settecento, a opporre alla modernità, nella quale denunciavano combattivamente una figura della Decadenza, un «ritorno all'antico» riparatore o rigeneratore.

1. *Decadenza e progresso: il contrappunto del sentimento europeo del tempo storico*

Ciascuno a proprio modo, Momigliano e Strauss si sono mostrati Antichi fra i Moderni, sottraendo lo studio dell'Antichità classica al dominio accademico e restituendogli il significato filosofico, morale e civile che il Rinascimento gli aveva conferito, prendendo le distanze dalle «vane dispute scolastiche» e dalla «barbarie gotica» (la modernità decadente di allora), ma anche richiedendo all'Antichità la base per una «rinascita» o una «rigenerazione» della vecchia cristianità dilaniata dal Grande Scisma. In una crisi generale analoga, i due studiosi hanno ripetuto nel Novecento il percorso degli umanisti del Quattrocento, che tornavano alle «fonti antiche» per guarire l'Europa dal suo morbo malinconico, o l'itinerario compiuto, tre secoli più tardi, dagli «antiquari» del Settecento, da Rousseau, filosofo del «ritorno all'antico e alla natura», da Winckelmann, storico dell'arte antica, da Gibbon, studioso del declino e della caduta dell'Impero romano, che a loro volta fecero dell'Antichità classica la roccia a cui aggrapparsi per sottrarsi alle sabbie mobili dei Lumi.

A partire dal Settecento, regolarmente, tutte le metafore utilizzate dai Moderni per combattere gli Antichi – «vetustà», «crepuscolo», «malattia dell'anima», «corruzione», «dissoluzione» – facendo appello al progresso, alla giovinezza, al «nuovo» fertile e primaverile, alla salute della mente mondata dalla «ruggine» delle ingenue illusioni e dei vecchi errori, sono state volte contro di loro dagli Antichi, i quali hanno accusato la modernità di essere solo decadenza decrepita e mal truccata, una vecchia megera di Goya che si atteggia a giovinetta attraente.

E questo contrappunto non si è interrotto con la Rivoluzione francese. Il «ritorno agli antiquari» di Arnaldo Momigliano e il «ritorno agli Antichi» di Leo Strauss obbediscono a un ricorso vicinano dello spirito europeo in conflitto con se stesso, oscillante più che mai, nell'Ottocento, fra due malinconie, quella di una modernità che si crede

frenata nel suo impulso dai residui di una grande epoca accecata, e quella di un'antimodernità che cerca in un antico, originario stato dello spirito il rimedio ai suoi moderni, tardi mali dell'invecchiamento. A turno, Auguste Comte e Ernest Renan hanno fatto valere il carattere distruttivo e negativo di ciò che il primo chiama «la dottrina critica» e il secondo «l'arte critica» della Riforma e dei Lumi, strumenti in grado di minare le basi religiose e morali della Chiesa cattolica e dell'*Ancien regime* politico, e tuttavia incapaci di sostituire con altri, meno attaccabili, quei legami sociali che avevano criticato e dissolto.

L'ombra proiettata dall'Illuminismo era stata descritta nel 1802 dal racconto di Chateaubriand *René,* «pezza d'appoggio» del suo *Genio del Cristianesimo*: ritratto allegorico, nella paradossale figura di un giovane invecchiato anzitempo e moralmente paralizzato, della melanconia e della noia generate dalla critica dei Lumi, che corrodono tanto i legami sociali naturali quanto la fede religiosa che li sacralizza.

Questa «critica della critica» filosofica è stata sunteggiata nel 1959 da Reinhart Koselleck nel suo saggio *Kritik und Krise,106* dove vengono chiamati a testimoni proprio i *philosophes* del Settecento, e con essi il loro comune maestro Pierre Bayle, autore del *Dictionnaire historique et critique*. Nei loro momenti di suprema lucidità, i «re della critica» illuministica – liberatori e instancabili demolitori di dogmi, miti, superstizioni, leggende, tradizioni, ma prudentemente conservatori in politica — hanno riconosciuto in quale smarrimento gettavano una umanità ridotta a nutrirsi solo di negazioni, e a quale intollerante autorità perveniva la loro critica, esigendo tolleranza fra sistemi di fede che essa stessa aveva, a priori, completamente svuotato di senso e d'autorità. Nel *Dictionnaire* Bayle descriveva le funeste conseguenze provocate dall'allargarsi – al di fuori del «segreto» aristocratico della Repubblica delle Lettere — del «tutti contro tutti», anzi della guerra civile che i «critici» avevano scatenato gli uni contro gli altri, e lo faceva usando termini che preannunciavano la diagnosi che nel 1802 Chateaubriand

avrebbe formulato a proposito dell'uomo moderno, scombussolato fin dall'infanzia dalla critica generalizzata dei «pregiudizi». Così scrive l'autore del *Dictionnaire*:

«In breve, il destino dell'uomo è, in una condizione tanto cattiva, che le luci che lo liberano da un male lo precipitano in un altro. Voi cacciate l'ignoranza e la barbarie, fate cadere le superstizioni e la sciocca credulità del popolo, così fruttuosa per i suoi capi, i quali ne abusano a proprio vantaggio per sprofondarsi nell'ozio e nei vizi; ma così facendo ispirate agli uomini la voglia di esaminare tutto, di spulciare e sottilizzare tanto che non trovano più niente che soddisfi la loro misera ragione». [135]

In un'appendice al suo *Dizionario filosofico*, aggiunta nel 1771, anche Voltaire pervenne a stigmatizzare la volgarizzazione di quel giudizio critico sovrano, che lui stesso aveva praticato, ma credendo di poterlo applicare con sicurezza ai soli princìpi dello spirito: «Non c'è uno di questi critici che non si senta giudice dell'universo e ascoltato dall'universo». [136] Comte si riferiva a questo stato di rivoluzione e di guerra civile permanenti creato dalla ragione critica quando preconizzava, per il «terzo stato» della storia del pensiero, il ripristino di un «potere spirituale» che sostenesse il progresso scientifico ma controbilanciasse anche la deriva di ogni certezza e di ogni norma condivisa, in un mondo preda della crisi, in cui la verità sempre in divenire condanna tutte le verosimiglianze provvisorie ad annullarsi reciprocamente. Renan giunse a conclusioni analoghe nei suoi *Dialogues* e nei suoi *Drames philosophiques,* dove vide un futuro per la dimensione «braminica» e «aristocratica» della scienza solo nella rinascita di una religione del cuore che possa ricreare una coscienza morale, ripristinando il senso del sacrificio che richiede una verità scientifica in fieri, ancora lontana e ampiamente occulta. Dopo Chateaubriand, che predicava una rinascita dell'antica fede cristiana, Comte e Renan hanno attinto da Rousseau – che più di ogni altro aveva intuito il carattere distruttivo e negativo della critica religiosa

illuministica – l'apologetica dell'atto di fede religioso come pietra angolare di ogni società, anche e soprattutto rigenerata.

Rousseau aveva infatti incluso nell'utopia della società ricostruita del *Contratto sociale* un progetto di «religione civica», che sacralizzasse il ritrovato legame sociale secondo natura. Nell'*Emilio*, la «Professione di fede del Vicario Savoiardo» aveva chiesto all'intima evidenza del cuore, più persuasiva e universale delle argomentazioni addotte dalla ragione teologica o dalla critica atea, la rigenerazione della coscienza morale e della fede religiosa in un mondo moderno privato dell'una e dell'altra dall'anticlericalismo dei Lumi parigini.

2. *Ritorno all'antico e ritorno alle fonti della fede: congiunzione e dissociazione*

Questa negazione della negazione e questo richiamo alla positività di un «ritorno del rimosso» religioso e morale sono strutturalmente analoghi alla fede nell'Antichità che ispirava i lavori degli antiquari settecenteschi, indifferenti alle critiche e al dispregio di cui erano fatti oggetto da parte dei filosofi illuministi. Tuttavia a prima vista non risulta evidente il rapporto fra il «ritorno all'antico» e il ritorno all'atto di fede che auspicarono, ognuno a proprio modo, Vico e Rousseau, l'uno attribuendo il primo risveglio della coscienza specificamente umana alla paura degli dèi e al culto dei morti, l'altro presagendo il ritorno a quella «religione del cuore» che è naturale in tutti gli uomini. Il «ritorno all'antico» non è forse essenzialmente pagano, così come l'atto di fede è essenzialmente biblico e cristiano? Se vi è contraddizione, questa rimane latente negli umanisti del Quattrocento, e già in Petrarca: per loro il «ritorno all'antico» derivava dallo stesso movimento di rigenerazione della cristianità che aveva suscitato «il ritorno alla Chiesa dei primi secoli e ai suoi Padri» greci e latini, indenni dalla «goticizzazione» successiva

alle invasioni barbariche. Un movimento che non separava il ritorno della fede cristiana alle sue «fonti» patristiche dalla riappropriazione, da parte dei cristiani moderni, del retaggio grecoromano nel quale i Padri della Chiesa avevano fatto penetrare la luce della Rivelazione. Esasperato dalla Riforma e dalla Controriforma, questo movimento di «ritorno alle fonti» ha indotto il cattolicesimo francese a una vera e propria «archeolatria» della Chiesa dei primi secoli e della patristica,[137] portata alle estreme conseguenze dall'agostinismo dottrinario di Port-Royal.[138] Più fedele al movimento originale e rifondatore del Rinascimento, «l'arte critica» dei benedettini di Saint-Maur si proponeva, per vivificare la tradizione cattolica, di purificarla dalle sue concrezioni leggendarie o superstiziose accumulate durante i secoli «gotici», e di acquisire una migliore conoscenza, attraverso i documenti iconografici ed epigrafici, della tradizione antica – spiegata dal *mauriste* Bernard de Montfaucon –, retaggio religioso del paganesimo che la Rivelazione cristiana aveva approfondito, purificato e chiarito.

Gli antiquari laici del Settecento, in verità, si preoccupano assai poco di un «ritorno alle fonti» patristiche, contrariamente ai loro predecessori del Rinascimento italiano. Anche Vico, che fra di loro costituisce un'eccezione per la sua tendenza all'apologetica cattolica, costruisce quest'ultima fondandola su una base antropologica: la ragion critica moderna atrofizzerebbe lo spirito umano e lo travierebbe se quest'ultimo recidesse i suoi legami con le fonti della conoscenza che lo hanno risvegliato a se stesso – la religione e la poesia. Il più ardente degli Antichi settecenteschi, Rousseau, è estraneo, anzi ostile al mondo degli antiquari, e se ne allontana tanto più in quanto la sua antropologia non si accontenta di esortare a un ritorno «alla natura» e congiuntamente «all'antico», ma auspica un ritorno alla religione naturale, e anche nella forma più chiara al cuore, il cristianesimo, purché si sia purificato dagli alienanti «lumi» dell'erudizione e delle controversie teologiche. In compenso, un «antiquario» a pieno titolo quale Edward Gibbon tende, come Machiavelli, ad attribuire al cristianesimo una vocazione

rovinosa per ogni ordine politico che si voglia stabile e durevole, anche perché quella religione di schiavi ha già contribuito al declino e alla caduta dell'Impero romano. L'ammirazione di Gibbon, storico della tarda Antichità, va tutta all'Impero romano quale lo celebrarono i greci Polibio ed Elio Aristide, e non alla Roma repubblicana di cui Lucano e Tacito lamentavano la scomparsa, e di cui Rousseau aveva esaltato le virtù civiche per svergognare i vizi delle grandi monarchie moderne. L'anatomia del disfacimento dell'Impero tracciata da Gibbon è commisurata all'ammirazione che lo storico tributa all'aristocrazia amministrativa e militare dei Flavi e degli Antonini, ancora indenne dalle rivolte di palazzo, dalle religioni orientali, dal cristianesimo e dalle vili concessioni ai barbari. La sua opera maggiore, *Declino e caduta dell'Impero romano* (1776), offre uno specchio e un avvertimento all'impero britannico dell'Ottocento e del Novecento. E Kipling riscriverà Gibbon coniugandolo al presente.

Generalmente ciò che gli antiquari del Settecento si limitano a domandare all'antichità greca e romana è una forma nobile e disinteressata di sapere storico. Ma i più ambiziosi si spingono più lontano: chiedono all'Antichità più conosciuta i princìpi di una rigenerazione delle arti e del gusto moderni; i loro scavi fervorosi e pazienti nel suolo della romanità, erede della Grecia, il loro appello a riappropriarsi di questo antico possesso, anche se non vengono più da loro giustificati – come avevano fatto gli umanisti del Quattrocento – con la provvidenziale assimilazione del mondo greco-romano alla rivelazione cristiana, non mancano di presupporre un atto di fede, da parte loro, nei vigorosi lumi naturali del genio antico, dimenticati, infiacchiti e sbiaditi presso i Moderni. Questo atto di fede in un'Antichità che si suppone abbia irradiato nella sua pienezza la luce naturale dell'uomo oppone gli «antiquari» ai *philosophes* dei Lumi moderni, accostandoli, senza che essi lo sospettino, a Rousseau, il novello Diogene che getta discredito sulle arti, e che certo non è uno dei loro. Il ricorso rousseauviano alla luce naturale ancora intatta dell'Antichità implica una radicale rigenerazione dell'uomo moderno

(l'*Emilio*) e della società moderna (il *Contratto sociale*), mentre anche i più ambiziosi fra gli antiquari sono conservatori quanto i *philosophes* in politica, e con il ritorno alla natura e all'antico che pensano realizzabile dalla loro scienza intendono soltanto rimediare alla «corruzione del gusto» e delle arti moderne.

La critica d'arte di Diderot, ex amico di Rousseau, è la migliore testimonianza della fusione che si è verificata in Francia fra le due diverse concezioni di «ritorno all'antico», quella degli antiquari e quella di Rousseau. Questa fusione, di cui la «pittura storica» di David posteriore al 1785 è ampiamente tributaria, ha fornito uno degli elementi più esplosivi alla «rivoluzione» profetizzata, agognata e temuta – fin dal 1763 – dall'autore dell'*Emilio*. Fatto sta che, radicale o conservatore, amico o nemico del cristianesimo, il punto di vista degli Antichi settecenteschi, assillato da un senso di decadenza, di amputazione o di alienazione moderne, si è opposto con sorprendente successo al punto di vista dei Moderni, ispirato da una fiducia euforica nella superiorità dello «spirito dei tempi» e del suo «progresso».

3. *Il Controilluminismo e Rousseau*

Riabilitando gli antiquari del Settecento e prendendo le parti di Gibbon contro Diderot, Arnaldo Momigliano ha reso possibile una rilettura più profonda e meno ingenua del Secolo dei Lumi. Da parte sua Leo Strauss, riabilitando, contro la filosofia moderna e critica, il pensiero classico degli antichi filosofi e storici, ha chiesto a sua volta a un «ritorno all'antico» l'affrancamento dello spirito moderno dal generico relativismo ereditato dai Lumi, e la ricostruzione di quelle basi classiche di cui la modernità politica alla deriva è sprovvista. Sotto certi aspetti, questi due pensatori del Novecento concordano, per la loro «critica della critica», con l'antimodernità di Nietzsche, e come lui si volgono al suolo

antico, anche se non per risvegliarvi Dioniso o Zarathustra. Si avvicinano piuttosto a Comte e a Renan in un essenziale assunto comune: la modernità è la figlia scapestrata di una critica in ultima analisi deleteria, che l'ha liberata dalla fede solo per gettarla più agevolmente nei baratri del nichilismo e dell'irrazionalismo. Un «progresso» che pretende di illuminare gli uomini amputandoli della loro vocazione al sacrificio, alla bellezza, all'ammirazione, smentisce la ragione a cui fa appello, e condanna l'umanità a un inaridimento morale senza precedenti. Pur proponendosi di salvare «il futuro della scienza» ancorandola a una religione che restituisca al popolo il senso del sacrificio, Renan non poteva fare a meno di dubitare dell'innesto che auspicava, perché al termine della scienza «la verità può anche essere triste».

Il dubbio moderno si è così ribellato e ripetutamente rivoltato contro la modernità che lo ha imprudentemente generalizzato. Figlia di una critica che a lungo ha finto di risparmiare la società e lo Stato, la crisi moderna ha attaccato così a fondo ogni base della società e dello Stato da suscitare, di generazione in generazione, con reiterate diagnosi di decadenza, sempre nuovi tentativi di guarire il morbo moderno con il ritorno ai princìpi di un'antica salute.

Il talento e la propaganda degli Enciclopedisti francesi riuscirono a diffondere presso un pubblico molto più ampio del loro iniziale uditorio la convinzione che i Moderni della disputa fossero stati i soli ad aver ragione, e avessero vinto una volta per sempre. I *philosophes*, e Voltaire in testa, riuscirono a imporre l'assioma secondo cui la loro modernità critica aveva un futuro illimitato, e poteva fare a meno della memoria. La *dóxa* critica e scettica dei Lumi ha paradossalmente voluto essere il dogma di una modernità irrefutabile e irresistibile, che adora il progresso che la divora, e confina ogni freno, resistenza e obiezione nel campo del ridicolo o perverso arcaismo. *Nell'Emilio* Rousseau mette in ridicolo l'Académie des inscriptions, ma le sue continue citazioni di fatti e testi antichi provano sino a che punto l'Antichità sia vitale per l'*homo naturalis redivivas* che egli pretende di essere e che

vuole coltivare nel suo allievo. Nessun Antico della disputa ha precisato meglio in che modo l'Antichità, tempo dell'uomo ancora illuminato naturalmente, possa servire come eterna risorsa contro i tempi decadenti in cui l'uomo è alienato dalla sua natura proprio a causa dei suoi contraddittori lumi:

«In generale Emilio apprezzerà più i libri degli Antichi che i nostri, per la semplice ragione che, essendo venuti prima, gli Antichi sono più vicini alla natura e il loro genio è più personale. Checché abbiano potuto dire Houdard de La Motte e l'abate Terrasson, non vi è un vero progresso della ragione nella specie umana: tutto ciò che si guadagna in un verso lo si perde nell'altro, tutte le menti partono sempre dallo stesso punto, e poiché il tempo che si impiega a scoprire ciò che altri hanno già pensato viene sottratto a quello necessario per imparare a pensare in proprio, si acquisiscono maggiori conoscenze, ma a scapito dell'acutezza intellettuale. Le nostre menti sono come le nostre braccia, che sanno fare qualsiasi cosa se dispongono di utensili, ma che non sanno far nulla da sole». [139]

Così, i Lumi di cui il suo secolo va tanto fiero appaiono a Rousseau come una forma di estrema alienazione moderna del lume naturale, una guerra civile dello spirito contro se stesso, che unisce a uno scetticismo e a un criticismo universali un dogmatismo arrogante e intollerante:

«Rifuggite da coloro che, con il pretesto di spiegare la natura, seminano nel cuore degli uomini dottrine di desolazione, e il cui apparente scetticismo è cento volte più categorico e dogmatico del tono deciso dei loro avversari. Dietro l'altezzoso pretesto di essere gli unici illuminati, sinceri, in buona fede, essi ci sottomettono imperiosamente alle loro decisioni categoriche e pretendono di assegnarci, quali veri princìpi delle cose, gli inintelligibili sistemi che essi hanno costruito con la loro immaginazione. D'altra parte rovesciando, distruggendo, calpestando tutto ciò che gli uomini rispettano, tolgono agli afflitti anche l'estrema consolazione alla loro miseria, ai potenti e ai ricchi il solo freno alle loro passioni; strappano dal profondo dei cuori il

rimorso del crimine, la speranza della virtù e, nonostante tutto, si vantano di essere i benefattori del genere umano. Mai, essi affermano, la verità può nuocere agli uomini: lo credo quanto loro, ed è a mio avviso una prova solida che quanto essi insegnano non è la verità». [140]

A causa di questa incrollabile sicurezza della «critica», che ha intimidito la posterità ancor più che il pubblico illuminista, il quale ha letto Rousseau con passione, intere facce del Settecento sono state lasciate in ombra, e neglette come trascurabili moscerini incapaci di fermare il carro trionfante della modernità in marcia. Solo da qualche anno si è cominciato a superare questo strabismo retrospettivo. In breve tempo hanno proliferato libri impensabili solo dieci anni fa, che hanno misurato l'entità, prima invisibile, della resistenza che il Settecento oppose a quei Lumi di cui l'hanno sempre creduto conquistato e invaso. [141]

Al centro di questo quadro del Controilluminismo si erge la formidabile figura di Rousseau, per tradizione annoverato fra i Dottori dell'*Aufklärung*, mentre questo Giano bifronte è anche – e forse soprattutto – il nemico più accanito e più profetico della modernità critica quale la celebravano e la praticavano gli illuministi. Nel *Discorso sulle origini della disuguaglianza fra gli uomini* Rousseau oppone Fabricius, il cittadino antico con la sua eroica grandezza d'animo, pronto a sacrificarsi per lo Stato, al borghese moderno, liberato da Dio come dagli idoli, immeschinito e gelosamente avvinto al godimento dei suoi diritti e delle sue libertà personali. *Nell'Emilio* non si accontenta di opporre «l'uomo della natura», in possesso di tutti i suoi doni, all'inaridimento dell'individuo moderno, «l'uomo dell'uomo», alienato dalla propria natura; Rousseau invita l'uomo restituito eccezionalmente alla sua natura, rinato Antico fra i Moderni, a liberare la terra dagli uomini alienati e degenerati:

«È a causa del disordine nella prima età che gli uomini degenerarono, riducendosi a ciò che sono oggi. Vili e pavidi nei loro stessi vizi, non possono che avere anime meschine perché i loro corpi usati sono stati precocemente corrotti; a

malapena restano loro forze sufficienti a muoversi. La sottigliezza dei loro pensieri rivela menti prive di stoffa; non sanno provare nulla di grande e di nobile; non hanno né semplicità né vigore. Abietti in tutto e malvagi con bassezza, non sono che vacui, disonesti, falsi, e non dispongono neppure del coraggio sufficiente a farli diventare scellerati illustri. Tali sono gli uomini disprezzabili formati dai disordini della gioventù; se ne trovassimo uno solo che riuscisse a essere sobrio e temperante, che sapesse preservare, in mezzo agli altri, il suo cuore, il suo sangue, i suoi costumi dal contagio dell'esempio, a trent'anni egli schiaccerebbe questi insetti e gli riuscirebbe meno difficile dominare tutti loro di quanto non gli sia stato dominare se stesso». [142]

Scontrandosi apertamente con il facile e virulento anticlericalismo illuminista, Rousseau esalta il sentimento, che porta a credere, al di sopra della ragione, che porta a dubitare, e celebra la fecondità di una religione del cuore, superiore alla derisoria e sterile aridità dello «spirito» esclusivamente critico. Arriva perfino a scrivere, profetizzando il Terrore del 1793 e i Terrori nostri contemporanei:

«Bayle ha già chiaramente dimostrato come il fanatismo sia più pernicioso dell'ateismo, e la sua affermazione è incontestabile; ma si è ben guardato dal dire che, fatto non meno incontestabile, il fanatismo, per quanto sanguinario e crudele, è pur sempre una passione forte e profonda che innalza il cuore dell'uomo, che lo porta a disprezzare la morte, che fa nascere in lui un entusiasmo prodigioso, e che deve solo essere correttamente indirizzato per ricavarne le più sublimi virtù; al contrario l'irreligione, e in generale lo spirito raziocinante e filosofico, provoca un effeminato attaccamento alla vita, avvilisce gli animi, concentra tutte le passioni nella bassezza, nell'interesse privato, nell'abiezione dell'io umano e, senza parere, mina le vere fondamenta della società, perché gli interessi personali hanno così poco in comune da non poter bilanciare ciò che hanno di opposto». [143]

Nella *Lettre à d'Alembert*, anticipando le rivolte e le ripulse di oggi nei confronti dell'antisocietà «globalizzata» dello

spettacolo e del consumo, Rousseau si lancia in un attacco impietoso contro la «società dei divertimenti» del suo tempo, che di fatto prefigurava, in Inghilterra e in Francia, l'attuale società dell'intrattenimento, in cui individui distratti, destabilizzati, annoiati, depoliticizzati chiedono alla «cultura» di massa, che ha fagocitato le arti, di occupare la loro vacanza. Antico riapparso fra i Moderni, ha individuato nella modernità filosofica e morale del Settecento inglese e francese l'abbozzo già molto nitido della «nostra modernità», e l'ha condannata in anticipo, adottando il punto di vista distaccato, superiore e vigorosamente ironico del «ritorno all'antico e alla natura». Rousseau certo non ha niente dell'*antiquaire*, ma la sua lettura dei poeti, dei moralisti e degli storici antichi concorda con quella di Mme Dacier, che vanta la semplicità e la grandezza del mondo dell'*Iliade*, coevo di quello biblico, di fronte a un pubblico indotto dai Moderni a vedere nel poema omerico soltanto arcaismo, grossolanità e volgarità. La rivolta rousseauviana contro i sofismi illuministici in nome della natura e dell'Antichità è parallela alla lotta che gli antiquari del partito degli Antichi conducevano contro la moderna decadenza delle arti e dei costumi, compendiata ai loro occhi nelle tinte polverose e nella mollezza di tratto dei pittori d'alcova, che assecondavano il gusto «corrotto» del pubblico moderno, come François Boucher o Carle Van Loo.

Giunse un momento, in Francia, in cui le parallele si congiunsero, e in cui la rivolta morale e politica di Rousseau coincise con la lotta degli antiquari per una rigenerazione del gusto. Winckelmann, geniale ed eloquente erede degli antiquari del Settecento, si mostra a modo suo rousseauviano quando costruisce l'edificio della sua *Storia dell'arte nell'antichità* secondo lo schema patetico del *Trattato del sublime* dello Pseudo Longino, che oppone alla grandezza e alla libertà eroiche delle antiche repubbliche, madri della grazia e del sublime nelle arti, l'indebolimento fisico e morale del mondo «snaturato» del Settecento.

In Inghilterra *Declino e caduta dell'Impero romano* di Edward Gibbon, che propone un giudizio molto meno

«romantico» sull'Europa contemporanea, cerca invece nell'Impero romano al suo apice un modello che deve essere oggetto di imitazione e meditazione per gli europei decisi a perpetuare, sviluppare e difendere una civiltà che il Rinascimento ha risvegliato, di cui sono responsabili di fronte all'intera umanità, e alla quale hanno il dovere di credere.

Se la Rivoluzione francese del 1789 fu, secondo la vulgata marxista, una rivoluzione «borghese», la «borghesia» giacobina che la spinse alle estreme conseguenze si volle *citoyenne à l'antiquee* «sublime» nel senso del Fabricius di Rousseau, e non «borghese» nel senso del *mondain* moderno di Voltaire o del *philosophe* padre di famiglia di cui Diderot ha fatto il suo portavoce nel *Nipote di Rameau*. I giacobini francesi avevano perfettamente assimilato il veemente antiborghesismo che esplode nei due *Discours*, nell'*Emilio* e nel *Contratto sociale* di Rousseau, e che fa della «virtù» del *citoyen à l'antique* l'implacabile nemica plebea tanto dell'ipocrisia borghese quanto dei vizi aristocratici. È toccato ad Allan Bloom, discepolo di Leo Strauss, indicare per primo come si debba cercare in Rousseau – a cui capitò d'altronde di mostrarsi assai indulgente nei confronti dell'aristocrazia di nascita, e in empatia con le sue virtù cavalleresche — il principio dell'orrore «romantico» per il borghese, nonché la miglior definizione che sia stata data dell'ipocrisia dell'uomo «moderno»:

«Chi volesse conservare la supremazia dei sentimenti naturali in un quadro di ordine civile, non saprebbe ciò che vuole. In continua contraddizione con se stesso, perennemente esitante fra inclinazioni e doveri, non sarà mai né uomo né cittadino, non sarà utile a se stesso né agli altri. Sarà un uomo dei nostri tempi, un francese, un inglese, un borghese, ossia non sarà nulla». [144]

4. *Vico, i filosofi illuministi e l'antiquaria del Settecento*

L’autodidatta Rousseau è in fondo il caso più coerente e più estremo della reazione di cui è capace una mente che decida di adottare il punto di vista dell’Antichità e della Natura per giudicare la modernità dei Lumi borghesi. Negli anni posteriori alla sua morte e precedenti la Rivoluzione, è Rousseau, il profeta che parla in nome dell’Antichità e della Natura, e non più un «moderno» come Voltaire, D’Alembert o Diderot, a infiammare la giovane generazione dei Bonaparte e degli Chateaubriand. È lui a ispirare l’eroismo neoclassico e repubblicano di David «pittore storico». Non sorprende dunque il fatto che l’autore *de\VEmilio* sia stato fatto oggetto, ancora in vita, di una formidabile campagna di denigrazione e di denuncia da parte dei *philosophes* e di Voltaire.[145] Il sarcasmo di Rousseau nei confronti dei progressi illuministici era complementare a un entusiasmo per l’Antico e la Natura la cui radicalità minava una critica filosofica che rifiutava di cogliere il carattere distruttivo della propria modernità.

Ma pur nella sua fisionomia classica e conservatrice, l’antiquario del Settecento, erede della tradizione umanistica del letterato che vede il suo tempo alla luce dell’Antichità, divenne oggetto di sospetto e denigrazione costanti da parte degli Enciclopedisti. Fu proprio l’*Encyclopedie* a creare confusione fra *antiquariat* e pedantismo passatista, confusione che divenne un luogo comune della modernità. In un articolo che ha fatto epoca, Arnaldo Momigliano[146] ha avuto la tranquilla audacia di ridiscutere questa idea stereotipata e di ristabilire i legami recisi con il Rinascimento italiano, per il quale l’antiquario e il filologo erano, al contrario, gli agenti di una rigenerazione dell’Europa cristiana. L’Italia settecentesca rimase la patria elettiva dell’antiquaria: Venezia, Padova, Firenze, Cortona, Parma, Roma, Napoli, i loro antiquari (che di solito erano anche appassionati e collezionisti d’arte), le loro accademie, i loro scavi, le loro monumentali pubblicazioni tennero col fiato sospeso l’Europa sbalordita, come erano riuscite a fare le prime scoperte delle «grotte» dipinte e delle statue antiche, a Roma e in tutto il Lazio, nel Quattrocento e nel Cinquecento. L’Italia illuminista ebbe anche il suo filosofo e filologo della decadenza moderna in

Giambattista Vico, che alla fine del secolo sarà scoperto dai primi «filosofi della storia» tedeschi. Sul paradigma della romanità e delle sue tre epoche Vico costruì un'interpretazione ciclica del processo di civilizzazione, in cui la decadenza non appare come un termine, ma come un ritorno aggravato, e gravido di un nuovo inizio, alla feconda barbarie primitiva. Questa civiltà traviatasi in decadenza, che Roma conobbe nel III secolo e che recava in sé il primo nucleo della cristianità medioevale e feudale, si ripresenta nell'Europa moderna della «critica» e dei «Lumi». Vico la definisce come una «barbarie della riflessione», formula che Chateaubriand riprenderà nelle sue *Memorie*, evocando «i barbari della civiltà» che imperversano nella Parigi del Terrore, o prefigurando le future conseguenze morali della decomposizione sociale nell'Europa postrivoluzionaria. Ma Vico aveva già parlato, al passato come al futuro, delle guerre civili: «Ma, se i popoli marciscano in quell'ultimo civil malore, che né dentro acconsentino ad un monarca natio, né vengano nazioni migliori a conquistargli e conservargli da fuori, allora la provvedenza a questo estremo lor male adopera questo estremo rimedio: che – poiché tai popoli a guisa di bestie si erano accostumati di non ad altro pensare ch'alle particolari propie utilità di ciascuno ed avevano dato nell'ultimo della dilicatezza o, per me' dir, dell'orgoglio, ch'a guisa di fiere, nell'essere disgustate d'un pelo, si risentono e s'infieriscono, e sì, nella loro maggiore celebrità o folla de' corpi, vissero come bestie immani in una somma solitudine d'animi e di voleri, non potendovi appena due convenire, seguendo ogniun de' due il suo propio piacere o capriccio, – per tutto ciò, con ostinatissime fazioni e disperate guerre civili, vadano a fare selve delle città, e delle selve covili d'uomini; e, 'n cotal guisa, dentro lunghi secoli di barbarie vadano ad irruginire le malnate sottigliezze degl'ingegni maliziosi, che gli avevano resi fiere più immani con la barbarie della riflessione che non era stata la prima barbarie del senso. Perché quella scuopriva una fierezza generosa, dalla quale altri poteva difendersi o campare o guardarsi; ma questa, con una fierezza vile, dentro le lusinghe

e gli abbracci, insidia alla vita e alle fortune de' suoi confidenti ed amici».[147]

Il ritorno, nell'Europa della «terza èra» – quella della civiltà –, di una «barbarie della riflessione» che annunciava la sua decadenza, ripetendo ciò che era successo a Roma nel III secolo, era stato diagnosticato da Vico fin dal 1707, nel suo discorso *Sul metodo degli studi nel nostro tempo*: l'educazione illuminista, che inaridisce il sentimento, l'immaginazione e la fede degli adolescenti costringendoli prematuramente all'uso della ragione analitica e critica di Cartesio, li priva di quello sviluppo naturale che ripeterebbe lo sviluppo delle tre epoche della società umana (barbara e poetica; religiosa ed eroica; umana e razionale), spingendoli verso la «barbarie della riflessione». L'alienazione dell'«uomo della natura», che si trasforma in «uomo dell'uomo», secondo il Rousseau dell'*Emilio*, è molto simile a quell'amputazione, nell'uomo moderno ed esclusivamente calcolatore – denunciata da Vico come il principio stesso della decadenza –, delle forze poetiche, religiose e coraggiose che l'uomo antico possedeva in gran copia.

5. *Momigliano, Gibbon, Caylus e il ritorno agli antiquari*

Ma è in Francia, teatro della disputa degli Antichi e dei Moderni, e non in Italia, ancora nella scia del Rinascimento e della Riforma cattolica, che la questione della decadenza si inasprì nel corso del Settecento. La critica dei *philosophes* sostituì la critica dei Moderni, e la «critica della critica» di Rousseau sostituì a sua volta la critica della «corruzione del gusto moderno» da parte degli Antichi. In piena disputa degli Antichi e dei Moderni, gli Antichi avevano conquistato una fortezza: per iniziativa di uno di loro, l'abate Bignon, nel 1701 fu creata la cittadella dell'Académie royale des inscriptions et belles lettres. L'Académie française era allora, in occasione di

quasi tutte le sue elezioni, il campo di battaglia in cui ciascuna delle due fazioni in lotta cercava di acquisire dei punti.

L'odio ostinato con cui il direttore dell'*Encyclopédie,* Denis Diderot – divenuto anche uno degli avversari di Rousseau –, perseguitò il più stimato e influente degli *antiquaires* francesi, il conte di Caylus – membro dell'Académie des inscriptions dal 1742 –, è solo un risvolto di quell'accanita battaglia che vide contrapporsi i *philosophes* e gli *antiquaires* francesi. L'epigramma che Diderot fece circolare sulla tomba del conte di Caylus nel 1765 è comunque riuscito a compromettere durevolmente la fama di questo *antiquaire*, e a ritardare fino a questi ultimi anni l'equa valutazione del suo ruolo e della sua opera.

Eppure il grande scultore Falconet, interprete del mondo degli atelier e dei veri intenditori, nella sua corrispondenza con Diderot nel 1766 aveva preso con veemenza le difese del conte e del suo influsso sulle arti francesi.[148] E nel 1761 Edward Gibbon, che era stato testimone dell'astiosa campagna di Diderot contro Caylus, prese apertamente e pubblicamente le parti dell'*antiquaire* nel suo *Essay on the Study of Literature.* Caylus, in un biglietto allegato a una lettera di Mallet indirizzata al futuro storico di *Declino e caduta dell'Impero romano*, gli manifestò la sua riconoscenza:

«Parlo come se il signor Gibbon non mi avesse lodato, e anche un po' troppo. Ho letto il libro di un cittadino del mondo, di un vero uomo di lettere, che le ama per loro stesse, senza eccezione né prevenzione, e che associa a una grande intelligenza l'ancor più raro buon senso, così come un'imparzialità che lo rende giusto e modesto, malgrado l'influsso che ha sicuramente ricevuto dagli innumerevoli autori che ha letto, e letto molto bene. Ho divorato dunque la sua piccola opera, che vorrei di tutto cuore fosse più ampia, e che mi piacerebbe far leggere a tutti».[149] Provvisto di alcune lettere di presentazione, Gibbon a Parigi aveva visto «tre o quattro volte» Caylus, che descrive nelle sue memorie come «un uomo semplice, naturale, che mi testimoniava una estrema bontà». Se non ha potuto frequentarlo di più, è perché «il

genere di vita del conte, dedito agli artisti durante la giornata, chiuso in casa per i suoi lavori dopo le sei di sera, lo ha impedito».[150]

Diderot, Marmontel e gli Enciclopedisti hanno avuto una tale autorità postuma in Francia che Caylus è stato fatto oggetto di una relativa *damnatio memoriae,* malgrado i tentativi di riabilitazione compiuti nell'Ottocento dai fratelli Concourt e da molti eruditi, come Nisard, Rocheblave e Fontaine.

Fu Arnaldo Momigliano, durante un seminario al Warburg Institute nel 1980,[151] ad attirare la mia attenzione sulla difesa dell'*antiquariat* e in particolare dell'*antiquaire* Caylus da parte di Gibbon. Incoraggiato da Francis Haskell, nel 1994 ho dedicato il mio corso al Collège de France a questo personaggio misconosciuto del Secolo dei Lumi, e sto preparando un libro consacrato al suo pensiero e alla sua azione, fondamentali nel movimento francese di «ritorno all'antico». Da allora una giovane generazione di storici dell'arte e della letteratura si sta appassionando a questa figura rimasta a lungo nell'ombra, e attualmente sono in gestazione molti lavori e molte pubblicazioni.

Grazie a un evento certo non casuale, è stato un discepolo indiretto di Momigliano, Alain Schnapp, a risvegliare l'interesse scientifico per Caylus. In *La Conquête du passé*[152] ha dimostrato che Gibbon aveva ragione di difendere Caylus. L'*antiquaire* francese era infatti molto in anticipo sul suo tempo, nel suo modo metodico e concreto di concepire gli scavi archeologici e di studiarne i risultati. Schnapp ha così combattuto anche un altro pregiudizio diderotiano, poi accolto dai marxisti: poiché aristocratico, e in quanto tale «condannato» dal progresso storico, un gran signore come Caylus non avrebbe potuto avere che un'ottica «reazionaria» e oscurantista. Da parte mia, sono stato liberato molto presto da quel pregiudizio grazie a un altro dei miei maestri, Raymond Aron, che fu il primo a dimostrare come un altro aristocratico, Tocqueville, si fosse mostrato almeno altrettanto perspicace del plebeo Karl Marx circa il futuro delle società moderne. Ai

pretesi «vinti della Storia in cammino» può capitare di vedere più chiaramente e più lontano dei suoi effimeri vincitori.

6. *Un magistrato della Repubblica delle Lettere e delle Arti*

Nato nel 1692, si può dire sui gradini del trono di Francia, figlio di una nipote di Mme de Maintenon e del rampollo di un'antica famiglia feudale del Sud-Ovest, amico di tutti quelli che contavano alla Corte di Luigi XV, il conte di Caylus nel Settecento era tutt'altro che un «vinto» come poteva esserlo, nel secolo successivo, Alexis de Tocqueville, nato nel 1805 da una famiglia nobile decimata e spogliata dei suoi privilegi dalla Rivoluzione. Tuttavia, pur appartenendo di fatto alla nobiltà di Corte, e mostrandosi appassionatamente legato alla monarchia, dal 1714, l'anno in cui egli mise fine alla sua breve e brillante carriera militare, Caylus non servì più né il governo né l'amministrazione reali. Sprezzante del fasto e del potere, fuse in uno stesso ideale di vita la libertà dell'*honnête homme* di nobili natali che «non se la prende per nulla» e quella del magistrato della Repubblica delle Lettere e delle Arti che veglia, da *amateur* disinteressato, generoso e altruista, sullo sviluppo intellettuale della comunità e sulla migliore educazione dei concittadini artisti. Questo ideale di vita, scelto da un laico rigorosamente agnostico, libero nella mentalità e nei costumi, ma allevato da una madre féneloniana e da uno zio paterno, il vescovo di Auxerre, risolutamente port-royalista, è stato paragonato con molta sottigliezza a quello di un prelato *in partibus*, praticante per «puro amore», senza aspettarsi ricompense, senza nemmeno contare sulle consolazioni della grazia efficace, quella carità illuminata e universale di cui definì egli stesso i presupposti morali e sociali nella sua conferenza sull'*amateur* letta all'Académie de peinture et sculpture nel 1748: «I modi gentili, il sapere, la cortesia, il gusto per la buona compagnia, gli ornamenti e i piaceri dello spirito». [153]

Nel 1714, terminati i sette anni di servizio attivo nell'esercito reale durante la guerra di successione spagnola, il conte di Caylus non divenne dall'oggi al domani né l'influente *amateur* degli anni 1747-1751 né l'*antiquate* stimato in tutta l'Europa degli anni 1751-1765. Contrariamente ai grandi antiquari dei secoli precedenti come lo Scaligero, Pirro Ligorio, Peiresc e Saumaise, tutti provenienti da famiglie di umanisti e fanciulli prodigio della filologia, il giovane gentiluomo destinato per nascita alla carriera militare aveva avuto una formazione sommaria e ben presto interrotta. Controcorrente rispetto alla moda mondana e moderna, questo gentiluomo di spada impose a se stesso una seconda educazione severa, sotto la guida dei migliori maestri del tempo; imparò le arti del disegno e dell'incisione da Antoine Watteau e Pierre-Jean Manette, conosciuti all'hôtel Crozat nel 1711, e studiò le discipline letterarie con un amico della madre, l'abate veneziano Antonio Conti, eclettico studioso e convinto appartenente al partito degli Antichi e di Omero nella disputa. In seguito, Caylus si avvalse della collaborazione di un grande numismadco e grecista, l'abate Barthélemy.

Iniziato dall'interno al mondo degli atelier degli artisti e a quello della committenza privata e pubblica su cui la loro produzione si fonda, iniziato, sempre dall'interno, alla teoria accademica delle arti e ai suoi fondamenti letterari ed eruditi, Caylus si procurò i mezzi per diventare un mediatore attivo fra i due universi. La nascita, il rango, le rendite, le amicizie e le relazioni a Corte, la posizione che riuscì a ottenere nelle due accademie reali: in modo sempre più risoluto tutto questo fu da lui messo al servizio delle arti e del loro «ritorno alla natura e all'antico», da cui prevedeva un risanamento del gusto del pubblico, del talento e del mestiere degli artisti, e della feconda azione degli istituti letterari e artistici della monarchia.

A partire dal 1714 Caylus intraprese una serie di viaggi di studio in Italia, nel Mediterraneo orientale, e quindi in Olanda e in Inghilterra. Studiò in loco e davanti ai «monumenti» le arti di Roma e della Grecia antiche e quelle dell'Italia

moderna. Divenne amico degli appassionati d'arte e antiquari italiani – Zanetti a Venezia, Gaburri a Firenze – e dei principi inglesi e olandesi della Repubblica delle Lettere, Richard Mead a Londra, Basnage de Beauval all'Aia.

Nel 1731 fu eletto, a titolo di *Amateur honoraire*, all'Académie de peinture et sculpture, ma esercitò questo suo ministero soltanto a partire dal 1747, anno in cui l'amico artista Charles Coypel divenne direttore dell'Académie e Primo pittore del re; ed entrambi si impegnarono per ristabilire nella vita accademica la consuetudine delle «riunioni», e per riformare il sistema educativo dei giovani artisti. Fu in quello stesso anno che, fuori dai circoli accademici, e riferendosi all'esposizione del Salon del Louvre, Lafont de Saint-Yenne pubblicò le sue *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, in cui espresse pubblicamente ciò che Caylus, Coypel e Mariette dicevano fra di loro sottovoce, ma secondo altre premesse: le arti francesi erano in «declino», e «tutto ci porta inevitabilmente al discredito e alla rovina di ciò che viene pensato fortemente e inutilmente».[154] Nel 1749 lo stesso autore, con zelo da *citoyen*, approfondì e ampliò il suo quadro della decadenza artistica del regno in un opuscolo intitolato *L'Ombre du Grand Colbert, le Génie du Louvre et la Ville de Paris. Dialogue*, in cui il «declino» del sistema accademico delle arti reali dalla Reggenza in poi è confrontato al *grand goût* in ogni campo di cui si era dimostrato capace sotto Luigi XIV e Colbert, suscitando l'ammirazione di tutta l'Europa per il genio della nazione.

Questa vivace polemica «patriottica», che conobbe una grande eco,[155] riprendeva e ampliava le tesi in favore di Colbert sostenute da Charles Perrault nel 1687 nel poema *Le Siècle de Louis le Grand*, che scatenò la disputa degli Antichi e dei Moderni. Prendendo come simbolo del *grand goût* il colonnato del Louvre concepito da Claude Perrault, Lafont de Saint-Yenne auspicava, in astratto e con spirito molto «moderno», un «ritorno a Luigi XIV» sotto Luigi XV.

Caylus, al quale la madre aveva dettato dei *Souvenirs de la cour de Louis XLV*che verranno pubblicati nel 1770 da Voltaire, e autore lui stesso, sulla scia del successo dell' *Ombre du Grand Colbert*, di un panegirico «filosofico» del secolo di Luigi XIV, non era certo insensibile a quella nostalgia del *Grand Siècle* e del *grand goût.* Ma sapeva, come Coypel e Mariette, che le questioni relative all'arte non sono così semplici. Il *grand goût* dell'Académie colbertiana era stato influenzato dalla «disputa del disegno e del colore», che opponeva i partigiani di Poussin agli estimatori di Rubens, prosecuzione del grande contrasto del Cinquecento italiano tra Firenze e Venezia. Caylus era stato amico di Watteau, genio del «rubenismo». Ed era amico dello scultore Edme Bouchardon, artista salutato dagli italiani come un Antico riapparso fra i Moderni. La vera risposta allo «zelo» oratorio di Lafont de Saint-Yenne non poteva essere un puro e semplice «ritorno a Luigi XIV», moderno e asfitticamente francese, ma un lavoro di ampio respiro all'interno dell'Académie e fra i suoi docenti, un profondo rinnovamento nell'educazione dei giovani artisti, e la riappropriazione di ciò che aveva reso classico il genio del Rinascimento italiano: lo studio della natura e degli Antichi, il mestiere onesto e sapiente, i grandi soggetti. Non si trattava di ripetere «il secolo di Luigi XIV», ma di inventare «un secolo di Luigi XV», che fosse classico per conto suo.

Nel 1742 Caylus era stato eletto *Amateur honoraire* all'Académie des inscriptions, dove fu così assiduo e pronunciò un tale numero di discorsi da apparire come il degno successore del benedettino Bernard de Montfaucon. Fra il 1717 e il 1721, nei volumi illustrati della sua *Antiquité expliquée*, Montfaucon aveva pubblicato una serie di documenti iconografici ed epigrafici che corroborava o integrava una conoscenza del mondo greco-romano basata sui soli testi letterari. L'autore dell'*Antiquité* era un grandissimo erudito, ma privo di sensibilità per le qualità intrinseche delle opere d'arte che «spiegava» e per l'affidabilità grafica delle loro riproduzioni, e l'ultima delle sue preoccupazioni erano le lezioni di tecnica o i modelli formali che gli artisti

contemporanei avrebbero potuto eventualmente trovare in quelle reliquie di una civiltà scomparsa. Incisore lui stesso e frequentatore degli atelier degli artisti, Caylus aveva collaborato presso Pierre Crozat alla realizzazione, tecnicamente impeccabile, di una raccolta di incisioni che riproducevano dipinti e disegni dei maestri italiani del Cinquecento appartenenti alle collezioni del re, del duca d'Orléans o dello stesso Crozat, grande intenditore d'arte. E con gli stessi scrupoli di precisione e gusto aveva inciso e pubblicato una raccolta di caricature attribuite a Leonardo di proprietà di Mariette, il quale aveva scritto la prefazione all'opera. Il suo ingresso all'Académie des inscriptions era stato favorito dalla sua fama di viaggiatore in Grecia e in Turchia, nonché dalla pubblicazione, nel 1750, di una raccolta di incisioni che riproducevano la collezione reale di pietre incise, che egli realizzò basandosi su schizzi al tratto di Bouchardon che illustravano il *Traité des pierres gravées* di Mariette. L'opera era stata concepita allo scopo di educare l'occhio degli artisti e degli appassionati, attraverso le testimonianze più affidabili e intatte dell'antica arte della composizione e del disegno. Dal 1747 Caylus si impegnò a profondere nei suoi numerosi discorsi all'Académie de peinture et sculpture, così come nelle sue pubblicazioni a uso degli artisti, il meglio delle sue esperienze circa quelle tecniche e quel senso delle forme che avevano reso sommi gli artigiani e gli artisti antichi – soprattutto i greci –, e che avevano nutrito i maestri del Rinascimento italiano.

Questo progetto di riforma della scuola francese, abbracciato e perseguito con straordinaria tenacia in vari campi contemporaneamente, soppiantò progressivamente la vita sociale da «virtuoso» che a lungo lo aveva assorbito, ma che aveva anche disperso le sue energie. Mme du Deffand, buona conoscitrice della noia e del divertimento pascaliani, disse una volta: «Caylus incide per paura di dipingersi». L'abate Le Blanc, nell'orazione funebre che fece del suo amico e confratello, nel 1765, descrisse questo risvolto morale del conte in modo più velato:

«Insofferente alle occupazioni ritenute serie, il conte si diede a tutte le piacevolezze della vita. Si dedicò alla musica, al disegno, alla pittura. Scrisse, ma furono solo giochi e capricci di società, ai quali non diede mai più importanza di quanta ne meritassero. Sfavillante di ardore e di allegria, non si assoggettò mai al perfezionamento dello stile: l'unica sua preoccupazione in questo campo era il divertimento dei suoi amici; si affidava completamente alla natura, ed essa soddisfo sempre ogni suo desiderio; nei giudizi artistici, possedeva quel gusto e quell'istinto che è superiore allo studio, più sicuro del ragionamento, più rapido della riflessione. La prima occhiata raramente lo ingannava, sapeva individuare istantaneamente qualità e difetti». [156]

Quella specie di conversione all'*otium studiosum* che egli conobbe nella frequentazione dei più colti *antiquaires* di Francia fu descritta dal conte stesso nella prefazione al primo volume del suo *Recueil d'Antiquités,* indirizzata ai confratelli dell'Académie des inscriptions:

«Prima che mi concedeste il privilegio di accogliermi fra di voi, potevo solo contemplare da un punto di vista artistico le vestigia della sapiente antichità strappate alla barbarie del tempo. Voi mi avete insegnato a conferir loro un valore infinitamente superiore, in quanto racchiudono mille dettagli sulla storia del culto, degli usi e dei costumi di quelle famose nazioni, le quali, per le vicissitudini delle cose umane, sono sparite dalla superficie della terra, che avevano riempito con l'eco del loro nome». [157]

7. *Caylus, Bouchardon e il «ritorno all'antico» nelle arti francesi*

Cosa fu a spingere Caylus, non contento di farsi tramite fra i diversi mondi in cui si sentiva a casa propria (il mondo delle «buone compagnie» parigine, dove si potevano incontrare eventuali clienti, francesi o stranieri, per gli artisti che

proteggeva; il mondo dell'Académie de peinture e degli artisti; il mondo degli *antiquaires* delle Inscriptions), a propendere sempre più verso l'*antiquariat*, conferendo con la sua scelta peso e prestigio insoliti a una vocazione di per sé modesta e austera? Perché lui che aveva 60.000 lire di rendita ed era dotato per ogni tipo di piacere si distolse da Watteau e dall'arte rocaille? Perché si distaccò dalle piacevolezze della vita di società parigina? E perché, non pago di avere accumulato, con i suoi colti discorsi presso le due Accademie, un'opera già monumentale, consacrò i suoi ultimi anni alla ciclopica impresa del *Recueil d'Antiquités*, il cui settimo volume uscì solo dopo la sua morte? La chiave di questa incredibile attività di riformatore, di letterato e di studioso è da ricercare nella sua precoce affiliazione al partito degli Antichi nella prima disputa e nella successiva disputa di Omero. Gli Antichi e i partigiani di Omero individuarono nelle tesi dei Moderni i sintomi di una decadenza che si doveva a ogni costo combattere. L'autore di *Trois essais sur la corruption du goût* (1731), Toussaint Rémond de Saint-Mard, sensibile interprete di quell'ansia, aveva frequentato il circolo di Mme de Caylus e dell'abate Conti, che si riuniva nella piccola dimora vicino al Luxembourg in cui la contessa abitò con suo figlio fra il 1715 e il 1728. In tale consesso, dove furono concepiti i *Souvenirs de la cour de Louis XIV* della contessa, il rimpianto per il *Grand Siècle* non assumeva il carattere strettamente patriottico e moderno che gli darà Lafont de Saint-Yenne. Presso il circolo si ascoltava musica italiana, si leggevano Fénelon e Gravina, si discuteva della disputa fra Newton e Leibniz. L'abate Conti e i suoi amici appartenenti all'Académie des inscriptions, tutti quanti del partito degli Antichi, dischiusero al giovane Caylus il vasto orizzonte europeo della Repubblica delle Lettere. All'hòtel Crozat – dove rimaneva vivo il ricordo di Roger de Piles, e dove si riunivano accademici delle Inscriptions, pittori accademici, commedianti eruditi della troupe italiana di Luigi Riccoboni – Caylus sfugge alla chiusura nazionalistica e all'italofobia dei Moderni. Anche là si apre l'orizzonte europeo di Parigi capitale della Repubblica delle Arti, che però sa di avere ancora molto da imparare dalla

madrepatria rinascimentale, dalla Roma antica e dalla classicità greca.

Molto prima di concepire il progetto del *Recueil d'Antiquités*, Caylus aveva potuto saggiare il divario fra l'arte dell'amico Antoine Watteau – geniale autodidatta che si era formato mediante l'esempio dei Rubens del Luxembourg e dei veneziani presenti nella collezione Crozat – e quella dei maestri rinascimentali e secenteschi che si erano applicati allo studio dell'Antico. A poco a poco il conte si era allontanato dal moderno gusto rocaille idolatrato dalla Reggenza, che spregiava il *grand goùt* classico a cui si rifacevano Charles Le Brun e gli scultori di Versailles. Sintomo di questa virata, che confiderà indirettamente nella *Vie de Watteau* letta all'Académie de peinture et de sculpture nel 1748, è l'amicizia e la collaborazione che lo legarono a Bouchardon dal 1733, al ritorno dall'Italia dell'artista, genio antichizzante che aveva naturalmente ritrovato a Roma la forma classica. Nell'orazione funebre del grande scultore, pronunciata durante una seduta accademica nel 1762, Caylus tracciò il ritratto di un artigiano francese di genio, i cui costumi e il cui gusto della perfezione fecero rivivere la grandezza degli artisti greci e romani delle pietre incise:

«Modesto nei suoi costumi e nella sua vita privata, conservò sempre modi semplici. La rettitudine del suo cuore lo rendeva incapace di qualsiasi intrigo e di qualsiasi complotto; vivendo ritirato, non conobbe mai la congiura … La sua vita era moderata e regolare, e i suoi svaghi domestici non pregiudicarono mai la perfezione del lavoro a cui si dedicava indefessamente; al contrario, senza mai perderlo di vista, lo lasciava decantare, o se ne distaccava per il meritato riposo e per osservarlo poi con un giudizio più obiettivo». [158]

Caylus si adoperò per procurare a questo artista «all'antica» – per i suoi costumi come per il suo genio – commissioni reali adeguate alle sue capacità, soprattutto quella per la decorazione della fontana di Nettuno a Versailles, dove Luigi XV e la sua Corte erano tornati dopo la morte del Reggente. Caylus riuscì anche a ottenere per Bouchardon l'incarico per

una statua equestre del sovrano, che fu poi ultimata da Pigalle dopo la scomparsa dello scultore, per essere in seguito distrutta durante la Rivoluzione. Dal 1737 il conte indicò a Bouchardon i soggetti, tratti dai poemi epici antichi, di grandi disegni drammatici che incise egli stesso, e che ottennero un notevole successo. Fra il 1755 e il 1758, forte di questa esperienza, pubblicò varie raccolte di descrizioni di dipinti con scene dall'*Iliade*, dall'*Odissea*, dall'*Eneide*, dal mito di Ercole, per spronare i pittori che ignoravano le lingue antiche a trattare grandi soggetti classici, e i loro committenti a proporli.

Quando percepì le «debolezze» dell'arte rocaille, Caylus usò tutta la sua destrezza e i suoi molteplici talenti per fare in modo che il sistema accademico francese fosse in grado di offrire al «secolo di Luigi XV» una grande arte che non avesse niente da invidiare a quella del «secolo di Luigi XIV», ma che fosse una creazione originale ispirata direttamente al ceppo rinascimentale: le arti antiche meglio conosciute, meglio comprese e meglio studiate dal punto di vista artistico. Quando si presentò l'occasione più propizia, nel 1747, Caylus si impegnò, con Charles Coypel, a riformare l'insegnamento impartito ai giovani pittori, senza lesinare il suo denaro per assegnare borse di studio, creare premi e procurare commissioni, sia in Francia che in Europa, agli allievi più disposti a condividere i suoi ideali. Le tante discipline che erano state la forza delle Accademie artistiche fra Cinquecento e Seicento, e che avevano tutte per oggetto lo studio approfondito del corpo eroico e dell'espressione delle passioni spirituali, furono riportate in auge negli atelier degli artisti che Caylus proteggeva. Dal 1747 al 1764 egli si mostrò un infaticabile educatore dei suoi confratelli artisti appartenenti all'Académie de peinture et sculpture, leggendo davanti a loro quindici vite di artisti francesi del Seicento e del Settecento, di cui indicò le «virtù» e i «difetti», nonché dodici saggi sugli aspetti concreti del mestiere e della poetica dell'arte. Nel 1761 fondò un Prix de tètes et de l'expression, nel 1763 un Prix de perspective, nel 1764 un Prix d'ostéologie, in modo da spronare gli allievi a padroneggiare, nei dipinti storici, la rappresentazione della grazia e della grandezza del dramma

umano, ben diversamente dal «far presto» e dalla maniera decorativa dell'arte rocaille, adatta alle sole delizie della vita privata.

Gli atelier dei pittori e scultori suoi protetti, Bouchardon, Jean-Marie Vien, Lagrenée, Vassé, divennero, a partire dagli anni Cinquanta del Settecento, le sedi di un «ritorno all'antico» nelle commesse reali, e anche nel *décor* e negli arredi *à la grecque* delle abitazioni private. Caylus attribuì a Bouchardon, nella biografia che dedicò alla sua memoria nel 1763, un motto che aveva fatto suo: «Appropriarsi del talento degli Antichi e ritrovarlo nella Natura».

8. *Caylus antiquario e la conoscenza tecnica ed estetica dell'arte antica*

La logica di questa azione sulle arti della monarchia, condotta inizialmente con l'appoggio dell'Académie de peinture et de sculpture, spinse Caylus a impegnarsi sempre più profondamente ed esclusivamente, questa volta con il sostegno e la collaborazione dell'Académie des inscriptions, nello studio comparato dei testi e dei monumenti dell'arte greca, etrusca, egizia e romana. Il fatto che abbia aggiunto a tali ricerche, per le quali rivaleggiava con i lavori degli antiquari veneti, fiorentini, romani e partenopei, alcune esplorazioni archeologiche rivolte allo studio della Gallia celtica e romana come della Francia merovingia, testimonia come fosse guidato anche da una passione di tipo nazionale. La sua generazione era stata segnata dal grande trattato di estetica del partito degli Antichi, le *Réflexions sur la poésie et la peinture* dell'abate Du Bos, pubblicate nel 1718. Caylus conosceva l'abate, che frequentava il palazzo di Pierre Crozat. Storico di cultura e di levatura eccezionali, Du Bos aveva stabilito, nelle sue *Origines de la monarchie française*, che il regno medioevale non era stato, come sosteneva Boulainvilliers, una creazione *ab ovo* degli invasori germanici,

ma una prosecuzione locale dell'amministrazione e dell'esercito romani malgrado lo smembramento dell'Impero romano d'Occidente, anche se con la benedizione ottenuta da Clodoveo dell'Impero romano d'Oriente. Per Caylus, lettore di Du Bos e come lui sostenitore degli Antichi nella disputa, il «ritorno all'antico» nelle arti del Regno non era solo una ripresa del *grand goût* classico delle Accademie di Luigi XIV, ma significava anche risalire alle origini e all'essenza romane della monarchia gallicana, mettere nuovamente in luce il ceppo originario, mai inaridito, che la Francia divide con l'Italia e l'Europa civilizzata.

In un gesto tipico del suo ritorno alle origini dell'invenzione moderna, individuate nella memoria dell'antico, nel 1754 Caylus utilizza il canale delle due Accademie per far conoscere la sua riscoperta, lungamente elaborata con l'aiuto di chimici e filologi, della pittura a encausto degli Antichi. Presso l'Académie de peinture legge nel corso di varie sedute una memoria sulla «pittura degli Antichi», e all'Académie des inscriptions presenta e illustra un «quadro dipinto a cera su legno», eseguito da Vien, un suo protetto, e raffigurante una testa di Minerva. Subito Diderot pubblicò un libello per cercare di distruggere l'effetto prodotto da questa riscoperta di un'antica tecnica dimenticata. E tuttavia la pittura a encausto era destinata a diventare una tecnica spesso utilizzata per le decorazioni neoclassiche.

Tipica e topica era stata anche la pubblicazione, nel 1750, del *Recueil des pierres gravées de la collection du roi,* un'opera di rammemorazione erudita in cui Caylus e Bouchardon inventano o reinventano la tecnica del «disegno al tratto» che otterrà il favore degli artisti neoclassici, da Flaxman a Girodet. Dal canto suo, il *Traile des pierres gravées* di Mariette ricordava che dal Rinascimento in poi fu proprio in quelle figure incise sulle pietre dure che i grandi artisti moderni poterono ritrovare, più intatto che in altri supporti maggiormente deteriorabili, il senso dei contorni, l'arte di comporre in funzione del soggetto e l'esecuzione perfetta degli

Antichi. I due amici lavoravano concordi a un secondo Rinascimento.

Un Rinascimento che è da essi concepito soltanto in un rapporto molto stretto con l'Italia, dove i loro amici, come il veneziano Zanetti e soprattutto i grandi antiquari fiorentini Gaburri e Venuti, mozzano il fiato all'Europa più colta con le loro monumentali pubblicazioni: il «Museum florentinum» e il «Museum etruscum», diffusi in tutto il continente per sottoscrizione. Fin dal 1715 Caylus era stato testimone oculare dei primi scavi tentati nel sito di Ercolano dall'ambasciatore francese. Alla ripresa degli scavi da parte di Carlo III, e con la scoperta di pitture antiche subito trasportate e gelosamente conservate presso la Villa Reale di Portici, l'attenzione di tutti gli antiquari europei era rivolta verso Napoli; la curiosità del pubblico si era risvegliata, e ciò andava nella direzione di quel «ritorno all'antico» a cui lavoravano Caylus, Mariette e i loro amici. Nel 1757, per protestare contro il segreto che circondava ancora le scoperte di Ercolano, e obbligare le autorità napoletane alla pubblicazione tempestiva e filologicamente accurata delle pitture ritrovate, a cura dell'Accademia ercolanense appena creata dal re, Caylus fece riprodurre a sue spese e in un numero limitato di esemplari, secondo i criteri filologici della «raccolta Crozat», un gruppo di gouaches di Pietro Santi Bartoli che riproducevano dipinti classici ritrovati nel XVII secolo in «grotte» romane e in altri siti del Lazio, ma nel frattempo cancellati. E nel 1764 fece tradurre da Michel Huber, per pubblicarle a sue spese a Parigi, le *Sendschreiben von der herculanischen Entdeckungen, an der Reichsgraven von Brühl* del giovane Winckelmann. Questa pubblicazione parigina diede avvio alla reputazione internazionale di un autore fino a quel momento sconosciuto, che proprio in quell'anno aveva pubblicato la sua opera *Storia dell'arte nell'Antichità* a Dresda, dove Caylus aveva un abituale corrispondente accreditato, come del resto nella maggior parte delle capitali europee. Anche Winckelmann protestava contro l'atteggiamento delle autorità partenopee, che contravvenivano a quel dovere di comunicazione che nella Repubblica delle Lettere e delle Arti era di prammatica.

Nel dicembre del 1749 Caylus aveva presentato all'Académie des inscriptions un volume di disegni che raffiguravano vasi antichi proveniente dalla biblioteca di Nicolas Peirese, sottolineando così la sua discendenza dal grande erudito vissuto ad Aix-en-Provence tra il 1580 e il 1637 e dalla tradizione francese dell'*antiquariat*. I suoi numerosi discorsi letti presso l'Académie des inscriptions e pubblicati nei celebri *Mémoires* accademici riguardano tanto l'interpretazione di alcuni passi di Plinio il Vecchio o il grande dibattito della disputa di Omero a proposito dello scudo di Achille, quanto i rilievi di recenti scoperte in territorio galloromano trasmessigli, secondo un protocollo da lui stesso stabilito, dagli ingegneri del Genio civile dell'amministrazione di Trudaine. Coadiuvato dai suoi corrispondenti avignonesi, il marchese di Clavière e l'abate Esprit Calvet, Caylus concepì il progetto di ricostituire il gruppo dei rilievi di monumenti romani in Provenza disegnati da Nicolas Mignard su commissione di Colbert, e di pubblicarli secondo il piano del ministro di Luigi XIV. Questa ricostituzione di un insieme smembrato si rivelò tuttavia molto difficile, e il risultato fu incompleto. Alla morte di Caylus ne prese l'incarico Mariette, ma anch'egli scomparve troppo presto per riuscire a compiere l'impresa.

Gli studi e le relazioni di Caylus, sempre più riservati alla sola Académie des inscriptions, a partire dal 1751 assumono un nuovo carattere, e sono destinati a figurare, insieme alle note scientifiche sui reperti antichi della sua collezione personale, nel *Recueil d'Antiquités*, di cui riuscirà a portare a termine sette volumi, con l'aiuto di numerosi confratelli fra cui il grande grecista Jean-Jacques Barthélemy.

Ciascuno dei pezzi antichi della sua collezione – begli oggetti d'uso comune piuttosto che capolavori d'eccezione, raffigurati in accurate incisioni — è descritto e commentato nel *Recueil* con estrema precisione, dal punto di vista dei materiali e delle tecniche di fattura ma spesso anche sotto l'aspetto estetico, dando così a posteriori una lezione agli Enciclopedisti, che nei loro articoli e nelle loro tavole si erano

limitati, per quanto riguardava le arti visive, a un inventario delle pratiche accademiche e dell'industria coeva. Caylus non si limita dunque ad arricchire a beneficio dei soli antiquari il loro corpus iconografico, ma intende fornire ad artisti e appassionati testimonianze autentiche e concrete del *modus operandi* degli artisti e degli artigiani dell'Antichità. I reperti di cui pubblicava le immagini erano per la maggior parte di sua proprietà, e quindi aveva potuto esaminarli e analizzarli personalmente, con la collaborazione dei chimici; e una volta pubblicata la loro riproduzione, venivano da lui donati alla Biblioteca reale, per far posto ad altri. Oltre agli oggetti provenienti dagli scavi eseguiti in Francia poco tempo prima, molti gli erano stati inviati dall'Italia – ma anche dal Levante e da Marsiglia – dai suoi corrispondenti, ma anche da ammiratori e da sconosciuti. Il suo interlocutore più assiduo e fornitore più esperto fu il grande antiquario teatino Paolo Paciaudi. La loro corrispondenza, pubblicata da Charles Nisard nel 1850, è l'equivalente settecentesco dell'epistolario fra Peiresc e Cassiano dal Pozzo, e ci rivela i retroscena del lavoro al *Recueil*, un'opera che ebbe un ruolo fondamentale nelle creazioni degli ebanisti, dei bronzisti, degli ornatisti, dei gioiellieri e dei decoratori nei vari stili dal neoclassico all'Impero. Il *Recueil,* spesso citato da Quatrième de Quincy insieme ai discorsi di Caylus tenuti presso l'Académie des inscriptions, fu il testo di riferimento per la concezione delle *Antiquités étrusques, grecques et romaines* di Pierre-Hughes d'Hancarville (1766-1776), dell'*Histoire de l'art dans les siècles obscurs* di Seroux d'Agincourt (1821), e rimase tale per i lavori di tutte le Società di antiquari e archeologi che si moltiplicarono in Francia nell'Ottocento.

9. *Il singolare destino del «ritorno all'antico» in Francia*

Quando Caylus muore, nel 1765, è al colmo della fama e del prestigio non solo in Francia ma anche in tutta Europa. Ha

fatto in tempo a veder delinearsi, intorno a lui, un capovolgimento del gusto della Corte e del talento artistico di Parigi a favore di quell'Antichità di cui egli è stato un così devoto servitore. Intorno al 1750 nasce la moda degli arredi, degli oggetti, delle decorazioni e dei dipinti *à la grecque*, che a Parigi rivaleggia con il persistente gusto rocaille. Ai Salons del 1761 e del 1763 Caylus ha potuto essere testimone del successo riportato dal pittore Jean-Marie Vien, suo protetto — che Girodet definì «il Nestore della scuola neoclassica» —, e da Vassé, suo scultore prediletto dopo Bouchardon. Si è potuto divertire nell'apprendere che il nemico suo e di tutti gli *antiquaires*, Diderot, nel 1763 si era entusiasmato, come testimonia la *Corrispondenza letteraria* di Grimm, per *La venditrice d'amorini* di Vien, direttamente ispirata, molto probabilmente su suggerimento del conte e all'insaputa del critico, da un'antica pittura riprodotta nel primo volume (tavola ottava) delle *Pitture antiche d'Ercolano*, pubblicate finalmente nel 1759 e distribuite con estrema parsimonia dalle autorità napoletane. Per comporre altre graziose figure femminili *à la grecque*, come le *Quatre saisons, Glycèree Une prêtresse sacrifiant* (Salon del 1762), Vien si era già ispirato ai gouaches «all'antica» di Pietro Santi Bartoli, pubblicati a spese dell'autore nel 1757. Instancabile, già dal 1755 il conte aveva incitato i pittori, in un opuscolo, a prediligere la grazia *à la grecque* alla grazia moderna e rocaille:

«Se si desiderano esempi di immagini semplicemente amene, i dipinti dell'*Isola sacra* e delle *Ragazze spartane* costituiscono gruppi tanto deliziosi quanto interessanti. L'abbigliamento semplice delle *Ragazze greche*, la nobiltà delle loro posture, l'eleganza dei loro corpi e la bellezza dei loro tratti, tutto questo, unitamente alle necessarie ricerche sugli stili d'abbigliamento, valorizzerà infinitamente lo spirito e il merito del Pittore, nell'uno come nell'altro soggetto». [159]

Nel registro della grandezza, in cui «rocaille» era un termine spregiativo, le raccolte di temi antichi (come l'*Iliade,* l'Odyssée, l'*Enéide* e la *Légende de l'Hercule thébain)* narrati e commentati a uso dei pittori, che Caylus pubblicò fra il 1755

e il 1757, erano presenti negli atelier dei pittori storici della nuova generazione, e fornirono i soggetti a numerosi «quadri storici» neoclassici di Gavin Hamilton, del giovane David e di altri pittori francesi e stranieri.

Nella prefazione al settimo volume del suo *Recueil d'Antiquités*, pubblicato dopo la sua morte, Caylus poteva rallegrarsi, con parole memori delle *Georgiche* virgiliane, per la serenità e la gioia che aveva trovato nei lunghi lavori di «aratura» e «seminagione» della sua attività di antiquario: aveva visto crescere il primo raccolto; a questo paziente e fecondo lavoro opponeva l'agitazione fatua, invidiosa e inaridente della critica introdotta nella Repubblica delle Lettere e delle Arti dai *philosophes*. Nella *Vie de Bouchardon* (1762) si può trovare la stessa ironia che fustiga «la brillante, sublime metafisica» di cui si fregiano gli ignoranti che si piccano di sentenziare in materia di arte.

Il peggio gli era dunque stato risparmiato. Il peggio, per lui, sarebbe stato vedere il movimento francese del «ritorno all'antico» nelle arti visive, che aveva auspicato e preparato con una perseveranza straordinaria, cambiare direzione e trasformarsi, da riforma estetica, in riflesso, se non in vero e proprio fermento, di una rivoluzione politica. Sotto molti aspetti, tuttavia, il conte d'Angiviller, direttore dei Reali Edifici sotto Luigi XVI, sarebbe stato l'esecutore testamentario di Caylus, portando a termine con vigore la restaurazione delle discipline inerenti alla pittura storica nell'insegnamento accademico, e commissionando a Jacques-Louis David dei «quadri storici» di soggetto antico. E David si era formato presso l'atelier di Joseph-Marie Vien, l'artista più caro a Caylus, che per primo aveva condiviso le sue idee riformatrici. Con David, la scuola francese per la quale l'autore dei *Tableaux tirés de l'Iliade et de l'Odyssée* aveva sognato un Rinascimento interamente in onore di Luigi XV, trovò un maestro che mise il «ritorno all'antico» al servizio della Sparta giacobina e della Roma imperiale napoleonica.

Fra il 1765, data della morte di Caylus, e il 1785, anno in cui fu esposto al Salon il *Giuramento degli Orazi* di David, il

«ritorno all'antico», nell'Académie royale de peinture et de sculpture come nell'Académie de France a Roma, aveva progressivamente smesso di rappresentare quel movimento riformatore delle arti della monarchia di cui Caylus aveva voluto essere l'anima. Tutta l'opera e ogni atto concreto del conte erano stati compiuti con l'intenzione di replicare nella Francia di Luigi XV la riforma accademica «sull'antico e sulla natura» che aveva rigenerato la scuola bolognese e poi quella romana per impulso di Annibale Carracci alla fine del Cinquecento e la scuola francese del Seicento per impulso di Le Sueur, di Poussin e di Le Brun. David, allievo del protetto di Caylus, come tutti gli uomini della sua generazione era un lettore dell'*Emilio* di Rousseau, che Caylus detestava, ma anche della *Storia dell'arte nell'Antichità* di Winckelmann, che il conte non potè detestare perché morì troppo presto. Per questi due autori il sublime – morale per il primo, morale e artistico per il secondo – a cui gli Antichi erano meravigliosamente inclini era esistito nei loro costumi e nelle loro arti solo nelle epoche di libertà repubblicana. Schiava e artificiosa, la società moderna impediva di ritrovare il vivido segreto di quel sublime se non come oggetto di desiderio e lacerante nostalgia, o come premio della sua radicale rigenerazione, facendo tabula rasa di secoli di schiavitù e delle loro macerie. La logica francese del «ritorno all'antico», nei costumi o nelle arti, non poteva accontentarsi delle riforme, accademiche o politiche: avrebbe portato sia al Terrore sia al Romanticismo.

Nel 1785, con il *Giuramento degli Orazi*, commissionato dal direttore dei Reali Edifici, dipinto nella Roma dei papi ed esposto al Salon dell'Académie royale, David cominciava a prendere le distanze dallo spirito riformatore che Caylus aveva instillato nel suo protetto Vien, e creava la maschia icona del sublime repubblicano «all'antica» secondo Rousseau e Winckelmann, rompendo non solo con la maniera di Boucher e di Van Loo, ma anche con la *grandeur* «all'antica» che Caylus e d'Angiviller si aspettavano dagli artisti dell'Académie royale riformata. David posava in tal modo la prima pietra angolare del suo personale neoclassicismo

giacobino – e poi imperiale –, per il quale l'Académie non sarebbe stata più quella di un re, ma quella di una Francia rigenerata dalla sua rivoluzione politica, restituita alla «libertà degli Antichi» e al civismo eroico, che si riconosceva spartiate o romana nei «quadri storici» dipinti nel suo atelier e dai suoi allievi.

La disputa degli Antichi e dei Moderni, di cui Arnaldo Momigliano e Leo Strauss ci hanno insegnato a non ignorare la faglia aperta sotto l'apparente consenso unanime al salotto dei Lumi, nel corso del Settecento vide così la vittoria degli Antichi e dell'Antichità, che risorse a Parigi nelle arti come nella vita quotidiana, di volta in volta nell'Atene del *Viaggio del giovane Anacarsi* dell'Abate Barthélemy (1788), nella Sparta licurghiana e nella Roma repubblicana del *Discorso sulle origini della disuguaglianza fra gli uomini* di Rousseau (1790-1794), e nell'Impero romano di un nuovo Cesare (1804-1815).

DOPO IL TERRORE: RAGNI LIRICI E API OPEROSE

1

La disputa degli Antichi e dei Moderni naufragò insieme all'Ancien Régime. La Rivoluzione francese sconvolse la civiltà urbana che aveva fatto da cornice alle diverse fasi di questa infiammata disputa letteraria e filosofica. Dal 1789 i modi civili divennero ben presto, a Parigi, le stimmate che segnalavano e condannavano i *ci-devant* aristocratici, e un capo d'accusa che, fra il 1792 e il 1794, conduceva direttamente al patibolo gli imprudenti fedeli dell'antica *conversation*. L'esercizio della «virtù civica» dei cittadini uguali, ed estremamente puntigliosi sul loro diritto all'eguaglianza, non tollerava più la cortesia né la galanteria delle «teste incipriate». Il culto fanatico dell'Antichità e l'esecrazione di una civiltà «feudale» da tempo civilizzata divennero violente passioni politiche, volte a restaurare in Francia, su una tabula rasa, la Sparta di Licurgo e la Roma di Fabrizio quali le aveva celebrate e fatte immaginare Rousseau nel suo *Discorso sulle origini della disuguaglianza fra gli uomini.* La politica rivoluzionaria giacobina e il suo immaginario neoantico, distruttori dell'Ancien Régime, rifiutarono la sua ingombrante civiltà, ma adottarono il sistema razionalizzato e neoclassico dei generi poetici elaborato nel corso del Settecento, giustapponendovi le declamazioni pubbliche nelle assemblee in nome di grandi princìpi, composte sul modello di quelle che gli oratori avevano scritto, a titolo di esercizi retorici, nei collegi della loro giovinezza. Il Direttorio, il Consolato e l'Impero, che videro scomparire progressivamente questo tipo di eloquenza deliberativa, furono regimi letterariamente immobili, i quali perpetuarono il neoclassicismo del tardo Illuminismo francese e le sue norme, che si pretendevano dettate dalle universali leggi della ragione.

Gli emigrati dolenti che erano sfuggiti al Terrore rivoluzionario furono i primi a risentire dell'ironia crudele di

una rivoluzione vittoriosa che utilizzava ai propri fini le convenzioni letterarie «razionali» e «universali» favorevolmente accolte dall'Ancien Régime, e privava di espressione lo sgomento individuale e le inaudite sofferenze dei vinti. Nel 1797 Chateaubriand, rifiutando tanto il riserbo decente e garbato di *honnête homme* quanto la pretesa all'universalità del *philosophe*, nel suo *Essai sur les révolutions*, pubblicato a Londra durante l'esilio, rivendicava all'«io» sradicato da ogni società il diritto di dire ad alta voce, disordinatamente, ciò che prova, ciò che sente, ciò che si azzarda a pensare:

«Se il *moi* ritorna spesso» in questo saggio, scriveva nelle *Memorie* «ciò accade perché è stato concepito per me, e solo per me. Vi si trova quasi sempre un infelice che parla con se stesso, la cui mente vaga da un argomento all'altro, da un ricordo all'altro, e che non ha la minima intenzione di fare un libro, ma tiene una sorta di diario dei suoi vagabondaggi mentali, un registro dei suoi sentimenti, delle sue idee … Il *moi* ricorre spesso in quegli autori che, perseguitati dagli uomini, hanno passato la vita lontani da loro. I Solitari vivono del proprio cuore, come quelle specie animali che, in mancanza di cibo, si nutrono delle proprie sostanze interne».[160]

Il ragno moderno, che si nutre delle proprie viscere, e che Swift opponeva all'ape virgiliana, la quale elabora per altri un miele colto da mille fiori esterni e anteriori a lei, ha trovato in Chateaubriand il suo primo discepolo romantico francese. Il *moi* dell'Essai *sur les révolutions* è la cornucopia di uno scrittore affrancato dalle leggi impersonali e universali della ragione poetica e filosofica dei Lumi, e che ricerca nelle proprie profondità la ragione d'essere e l'identità a lui rifiutate dalla società rivoluzionaria. Nel suo *Genio del Cristianesimo*, pubblicato cinque anni più tardi nella Parigi del Consolato, Chateaubriand esce dalla sua solitudine di ragno, e si riallaccia alla società francese rinata dopo il Terrore; ma ciò accade attraverso la religione cristiana, in cui egli vuole vedere l'origine tanto dell'educazione ritrovata quanto della civiltà di

cui la ragione illuministica si riteneva la sola responsabile e garante. Ciò che vi è di più universalmente e più intimamente umano è proprio il sentimento religioso, che era già alla base del «flusso di coscienza» tutto interiore a cui aveva dato libero corso nell'Essai.

All'altro capo della sua opera e della sua vita capiterà a Chateaubriand di scrivere, nelle *Memorie d'oltretomba:* «Ogni uomo racchiude in sé un mondo a parte, estraneo alle leggi e ai destini generali dei secoli».

Al termine dei suoi vani sforzi di scrittore e di uomo pubblico per convincere la Francia a conciliare la libertà individuale, le libertà pubbliche e l'eguaglianza sociale e giuridica con una «morale dei doveri» sociali, Chateaubriand si rende conto del suo scacco, e constata che il futuro non si orienta né verso la libertà né verso una «morale dei doveri», ma verso una società industriale popolata di «api laboriose», schiavi volontari al servizio di uno Stato tutto teso a incrementare il proprio benessere materiale. Quindi le api non sono più, per lui, il simbolo della poesia. Dopo Platone, dopo Virgilio, dopo un'intera tradizione letteraria europea, Jonathan Swift aveva ripreso questo simbolo nel 1697 per esaltare la poetica degli Antichi in opposizione ai Moderni, ragni in agguato al centro della loro tela geometrica. Le api sansimoniane o socialiste evocate nel finale delle *Memorie d'oltretomba* fanno parte di un bestiario diverso: quello della *Fattoria degli animali* di George Orwell. Dopo Swift, infatti, e fin dall'inizio del Settecento, la simbologia delle api aveva cambiato completamente significato, anticipando il generale mutamento dei valori.

Per Swift, come per Platone e Virgilio prima di lui, le api erano le Muse, figlie della Memoria, che facevano discendere dal Cielo delle Idee divine, sulla terra degli uomini, i nutrimenti adatti ai poeti e agli eroi. Un papa del Seicento, Urbano VIII Barberini, mecenate di Bernini e di Carissimi, aveva assunto questi insetti diligenti come icone parlanti di un pontificato benefico per le lettere e le arti cattoliche. Come le api, poeti, eruditi, antiquari e artisti potevano «inventare» solo

dopo aver bottinato, nei giardini della Memoria, i succhi necessari alla composizione di sostanze come il miele e la cera, cioè la dolcezza e la luce, che di generazione in generazione nutrono le anime e le guidano nel viaggio verso la loro vera patria. Quel nutrimento e quella luce, per Swift come per una immemorabile tradizione, costituivano l'equivalente della «bellezza divina» e di quella «bellezza morale» di cui Chateaubriand aveva voluto restituire il desiderio alla sua epoca di degrado scrivendo il *Genio del Cristianesimo, X Itinerarie de Paris à Jérusalem* e i *Martyrs*. Le *Memorie d'oltretomba* non sono meno provviste di miele e cera tradizionali rispetto alle opere scritte all'epoca dell'Impero. Ma disperano di portare a destinazione il loro carico prezioso, giacché il mondo moderno si rivela sprovvisto di scali sicuri per quei beni. La bella nave era di fatto una tomba.

Quando Chateaubriand parla dei «fasci di luce» e delle «idee, germi di mille altre» che le «opere madri» emanano, le metafore platoniche e virgiliane di cui si serve per celebrare i «maestri supremi» si accordano perfettamente al mondo dell'ape poetica di Swift, dispensatrice sulla terra di una morale, di un sapere e di una bellezza d'origine divina. Lui stesso, per quanto abbia tentato di essere «ragno», si è fatto storico ed erudito, è divenuto l'erede, il continuatore, il restauratore del patrimonio delle Muse per un secolo malato della sua stessa malattia. Ma nemmeno il canto del novello Orfeo può vincere il potere di distrazione del mondo moderno. Così non riprende mai il simbolo dell'ape che Virgilio aveva strettamente intrecciato al mito di Orfeo nel quarto canto delle *Georgiche*, dove descrive le api di Aristeo che smettono di bottinare e si lasciano morire per punire il loro padrone, responsabile della morte di Euridice e delle sventure di Orfeo. Sarà lui stesso un incrocio di ape e di ragno?

Per Swift, di fatto, i ragni moderni (e cartesiani) negano ogni debito nei confronti degli antichi geni ispirati dalle Muse. Decisi a trarre tutto dalle proprie risorse, estraggono dalle loro oscure viscere un filo astratto, con cui tessono tele geometriche tese al di sopra del mondo – trappole mortali.

L'*Ego cogito* di Cartesio, concepito a immagine e somiglianza di un Dio matematico, spezza la «grande catena degli esseri» e ignora la solidarietà che lega le lettere, nel tempo terrestre, al loro principio celeste ed eterno. La metafisica e la scienza di Cartesio hanno dotato l'«io» che canonizzano di un metodo per sostituire a un mondo creato un mondo costruito, ai doni delle Muse e della Memoria le conquiste della scienza, al viaggio fra terra e cielo la confortevole e sonnolenta sedentarietà del «vivacchiare in pace».

Per quanto Chateaubriand abbia fatto l'impossibile per sfuggire al solipsismo di Rousseau, erede del *cogito* di Cartesio, e benché abbia tentato di ricreare il senso comune cattolico di cui la critica illuminista aveva fatto tabula rasa, non ha mai assunto l'ape di Swift come simbolo di quell'ambizioso tentativo, che è stato ampiamente al di sopra delle sue deboli forze, come confessa onestamente nelle *Memorie*.[161]

Dopo Swift (Montaigne, scrivendo i *Saggi*, si paragonava ancora alle api), gli operosi insetti erano stati privati di quel significato simbolico che gli Antichi avevano attribuito loro, e presi in ostaggio da un Moderno per eccellenza, l'Imperatore dei francesi. Sul mantello purpureo della sua incoronazione Bonaparte aveva fatto ricamare le api di Chilperico, che vennero riprodotte fino alla nausea dai pittori di Corte.[162] L'antico simbolo della fecondità delle Muse e della generosità delle lettere era divenuto, nella Francia postrivoluzionaria, l'emblema dell'obbedienza dovuta al nuovo Augusto. In precedenza, nell'Inghilterra illuminista, era stato invece il simbolo di un egoismo utilitaristico e di un benessere materiale soddisfatti dalla libertà d'impresa e dal libero commercio. Il moderno individualismo aveva trovato condottieri inglesi ben più radicali di Cartesio, la cui «morale provvisoria» tutta stoica poneva in cima alle virtù la generosità.

Pubblicata anonimamente a Londra nel 1714, e inizialmente passata inosservata, *The Fable of the Bees134* di Bernard de Mandeville (1670-1733) eclissò alquanto la favola che Swift

aveva attribuito a Esopo. Dal 1723 divenne infatti oggetto di una lunga e vivace polemica, a cui partecipò con veemenza anche il suo autore. Nessuno, nel Settecento, rimase indifferente alla *Favola* e alle varie esegesi apologetiche che ne fece Mandeville, e soprattutto non Voltaire, che giunse a Londra nel 1726, quando la «battaglia delle api» era in pieno svolgimento. Nel 1740 la *Favola* e il suo commento a cura dell'autore apparvero in traduzione francese, e sebbene condannato al fuoco, il libro circolò ampiamente. Dopo Voltaire, le «api» di Mandeville fecero riflettere i più grandi spiriti dei Lumi, soprattutto Montesquieu, David Hume e Adam Smith. Karl Marx nell'Ottocento e Friedrich Hayek nel Novecento le hanno considerate ora simboli cinici della società borghese e mercantile, ora agenti modello dell'economia politica liberale. Traduttore di La Fontaine, discendente di calvinisti francesi, ironista e polemista di talento, Mandeville fu, all'inizio dell'Illuminismo, uno dei più efficaci «disincantatori del mondo».[163] La sua «favola» ironica svela la quintessenza di quell'utilitarismo che diversi sistemi convergenti di filosofia e di economia politica hanno declinato.

Gli storici delle idee sorvolano sulla *Favola delle api,* di cui si limitano a citare il sottotitolo: *Vizi privati, pubblici benefici*, e passano subito ad Adam Smith, alla sua *Ricchezza delle nazioni*, e alla «mano invisibile» che organizza, secondo il pensatore scozzese, le trattative apparentemente confuse e caotiche di un mercato libero da vincoli. Con Mandeville non è tanto un'«idea» a essere divulgata, quanto un atteggiamento di radicale demistificazione che non salva alcunché delle vecchie Idee, a cominciare dall'Idea di Dio, relegata al ruolo di lubrificante per il motore utilitaristico. Il calvinista Mandeville si è formato alla stessa scuola di Voltaire, quella del grande ironista greco dell'Antichità, Luciano di Samosata. E per la *vis comica* dello stile e del pensiero è anche un discendente di Machiavelli e Pierre Bayle. Come Luciano nel III secolo aveva irriso gli dèi antichi, l'insipienza dei loro devoti e la sofistica neoplatonica, come Machiavelli nel Cinquecento aveva smascherato la politica che si nascondeva

sotto la morale cristiana della Roma pontificia, la devastante ironia di Mandeville smonta la menzognera inanità degli ideali religiosi, morali, letterari, artistici di cui si fregiano le reali passioni che governano gli uomini in società. L'autentico «petrolio» del consorzio umano è il *greed*, la rapacità, l'energia cinica dell'egoismo. I politici si servono degli ideali sublimi, i cui vizi ingagliardiscono come leve di freni regolatori del motore sociale.

Mandeville stigmatizza quella filosofia ottimista inglese che vede all'opera dovunque i buoni sentimenti sociali e morali, e che si sostituisce così in modo insinuante, nell'Inghilterra protestante e mercantile, alla grande menzogna del corpo mistico della Chiesa cattolica. Egli parte dall'assioma dell'intrinseca, radicale corruzione della natura umana, e ne trae tutto il potenziale incendiario fino allora insufficientemente sfruttato. La sua *Favola* ricapitola tutta la critica della «grandezza d'animo» – religiosa, aristocratica e morale – a cui i moralisti francesi, giansenisti o giansenizzanti, si erano dedicati fin dal 1660. L'edificio della «bellezza divina» e della «bellezza morale» che Roma e la filosofia idealista moderna, ciascuna a suo modo, costruiscono al di sopra della sordida realtà umana non è altro, in fondo, che una grossolana finzione, una illusione nominalista, un «abolito ninnolo d'inanità sonora», secondo le parole di Mallarmé, una stupida cortina di fumo che si regge solo sulla tacita complicità fra i suoi abili approfittatori e i suoi applauditi predicatori.

Nella *Favola* di Mandeville l'industrioso alveare lavora a pieno ritmo, così a lungo che le api, ognuna spinta dal suo particolare appetito – ma pretendendosi ispirata da un ideale disinteressato –, possono dedicarsi alle loro sordide manovre pur conservando l'illusione collettiva di un universo altamente morale:

> Così ogni parte era piena di vizio,
>
> ma il tutto era un paradiso.

Ma non appena esse, obnubilate dalla pagliuzza nell'occhio del vicino – e dimenticando la trave che è nel proprio –, cominciano a indignarsi coralmente contro la loro stessa doppia moralità, Giove spazientito le condanna a quell'intransigenza virtuosa che pretendono di possedere. Ne consegue un trionfo della virtù che blocca ogni attività: il motore economico e sociale, privato della sua nera e vischiosa energia, si arresta. La maggior parte degli animali muore. Ridotto a una piccola minoranza di virtuosi, l'enorme alveare diventa una minuscola Sparta, povera e vigorosa, che ha come unica consolazione una vita in accordo con la propria morale. Conclusione: la vita e la verità delle prospere società umane non risiedono in ciò che esse pretendono di essere, ma in ciò che fanno, e ciò che fanno, come ciò che pretendono di essere, è ispirato dalla fantasiosa rapacità delle passioni dettate dall'amor proprio. L'arte politica, in queste condizioni, consiste nel perfezionamento dell'illusione di un'armonia fatta di dissonanze: i nobili vizi degli uni concorrono all'industriosa applicazione al lavoro degli altri, l'ingordigia alla sobrietà, e l'incostanza consumista alla vitalità produttiva del commercio e dell'industria. Ciò che si era temuto come l'inferno era il paradiso realizzabile sulla terra.

Le maleodoranti api di Mandeville non bottinano su nessun fiore, non distillano né miele né cera: si identificano in realtà con i ragni di Swift, la cui produttività trae il suo principio dalla corruzione delle proprie viscere. L'inversione dei simboli è stupefacente. Da Swift a Mandeville, le vendemmiatrici della rugiada celeste si sono mutate negli ingegneri petroliferi della città mercantile e industriale. Dio, le Idee, le Muse si sono ritirati lontano tanto dalla Filadelfia laboriosa e prospera di Mandeville quanto dalla sua Sparta morale, piccola setta minoritaria di predestinati, risparmiati dalla dannazione eterna per grazia divina.

Era difficile, per i poeti, aderire alla «morale degli interessi» preconizzata dalla *Favola delle api*, che calzava come un guanto agli uomini d'affari della City di Londra. Ma l'esempio di Chateaubriand esiliato nella capitale inglese, che scriveva in solitudine parlando delle sue proprietà, mostra fino a che punto, nello sradicamento generale rivelato sia dalla Rivoluzione francese sia dalla rivoluzione industriale ai suoi esordi, fosse forte negli scrittori *déracinés* la tentazione di aderire alla poetica del ragno, in un senso evidentemente lirico, ed estraneo al significato utilitaristico che Mandeville e Adam Smith conferivano alla produttività delle loro api-ragni indaffarate e industriose.

Tuttavia ritroviamo in Wordsworth – contemporaneo di Chateaubriand, e come lui testimone dall'interno del cataclisma della Rivoluzione francese – l'identica immagine dell'ape per definire l'attività generosa e generatrice del poeta, e l'immagine dell'alveare per identificare la Repubblica delle Lettere, cittadella contemplativa e disinteressata che reca la promessa di una società politica migliore, estesa a tutti. Queste due immagini ereditate dall'Europa del Rinascimento e dell'Illuminismo sono poste nel cuore del suo grande poema autobiografico incompiuto, *Il preludio*, e non hanno assolutamente niente in comune con le api e l'alveare del libero scambio. Ma l'individualismo che il pensiero economico inglese incoraggiava dal punto di vista dell'utilità sociale non poteva non ripercuotersi indirettamente sull'idea che i poeti dovevano farsi circa la propria invenzione lirica.

Un altro grande poeta inglese un po' più giovane di Wordsworth, John Keats, si distaccò dall'antica tradizione letteraria rifiutando l'identificazione «swiftiana» del poeta con l'ape. Per Keats il poeta moderno non domanda alle Muse alcuna sostanza ottenuta dal cielo col tramite della Memoria. Trae tutte le sue risorse, come il ragno di Swift, unicamente dalle sensazioni e dalle emozioni del suo proprio io. Nella sua *Ode on a Grecian Urn*, o nella poesia *On Seeing the Elgin Marbles for the First Time*, egli ha spiegato come sia indecifrabile, per lo spirito di un moderno, la bellezza dell'arte

antica, da cui lo separa il «burrascoso oceano» del Tempo. Se i sentimenti che quella bellezza perduta suscita concorrono alla fioritura creativa, lo fanno al pari delle altre emozioni attuali del poeta.

Nella sua corrispondenza con John Hamilton Reynolds, Keats precisava nel 1818:

«Non si dovrebbe scambiare la memoria con il sapere — sono molti quelli che hanno menti originali e non lo sanno, per cui si lasciano trascinare dall'abitudine. Ora mi sembra che, in pratica, quasi chiunque possa, come il ragno, filare la propria cittadella celeste, ricavandola dal suo intimo. Le estremità delle foglie e dei ramoscelli su cui il ragno basa il lavoro non sono molte, eppure lui riempie l'aria di cerchi meravigliosi. Anche l'uomo dovrebbe contentarsi di così pochi punti per fissare la bella tela dell'anima e tessere un arazzo divino – ricco di simboli per l'occhio dello spirito, delicatissimo al tatto dello spirito, sconfinato per poter vagare, mirabilmente accurato per poter godere». [164]

La poesia, le lettere saranno dunque solo un arcipelago fatto di isole ognuna delle quali può accogliere e nutrire un solo individuo, in mancanza di un patrimonio comune? Al contrario, risponde Keats a questa obiezione che egli pone a se stesso:

«Potremmo benissimo lasciarci per andare in direzioni contrarie, incrociandoci infinite volte, per poi finalmente ritrovarci al termine del viaggio … L'uomo non dovrebbe mai discutere o sentenziare, ma solo sussurrare le sue scoperte a chi gli sta vicino. E così, con lo spirito che si permea nel profondo di linfa eterea, tutti potrebbero crescere, e l'umanità, invece d'essere una vasta landa di pruni ed eriche, con solo qua e là qualche pino e quercia isolati, potrebbe diventare una grande e forte democrazia di alberi. C'è una vecchia immagine per il nostro continuo correre, l'alveare, eppure, secondo me, noi dovremmo essere il fiore piuttosto che l'ape. Infatti è sbagliato pensare che si guadagni di più nel ricevere che nel dare. No, chi riceve e chi dà ha gli stessi vantaggi. Son certo che il fiore ricava anche lui la sua buona ricompensa dall'ape –

i suoi petali saranno più scintillanti in primavera – e chi può dire se, fra i due, è più soddisfatto l'uomo o la donna? Quindi è più nobile rimanere seduto come Giove che volare come Mercurio. E allora non affanniamoci a raccogliere miele come le api, ronzando qua e là, angosciati dalla preoccupazione di ciò che si deve fare: ma schiudiamo i petali come un fiore, e rimaniamo passivi e ricettivi — sbocciando con pazienza sotto l'occhio d'Apollo e prendendo spunti da ogni nobile insetto che ci fa l'onore di una visita – come cibo avremo la linfa, e per dissetarci la rugiada». [165]

Questa ricettività, questa passività creatrice del poeta moderno («E ben sveglio è chi pensa di dormire» [166] scrive Keats nella poesia improvvisata che conclude la lettera a Reynolds) presuppongono la tabula rasa di ogni dato anteriore, di ogni *senso* o *ordine* prestabilito e superiore: una «mano invisibile» è incaricata di far scaturire dal profondo dell'io poetico i suoi significati latenti, generando incontri, incroci, impressioni imprevedibili, il cui apparente caos atomico si rivela tuttavia fertile. È proprio la democrazia di questi atomi e il gioco di libero scambio che essi intrecciano a favorire, come nell'universo di Epicuro e in quello di Adam Smith, la vita creatrice di ognuno di essi. Nel mondo lirico dipinto da Keats la *Favola delle api* di Mandeville è trasferita dalla sfera economica e morale all'ambito poetico: l'individualismo di tutti pone sullo stesso piano api e ragni, ma dispensa le api dalla loro tradizionale missione di mediazione verticale fra memoria e invenzione, accordando loro tutt'al più la funzione di intermediari orizzontali fra degli io-ragni che sono anche io-fiori. Nel loro prato moderno, ciascuno di questi io-fiori può trovare affinità con altri, schiusisi indipendentemente.

Portando l'intuizione di Keats alle sue estreme conseguenze, Mallarmé, in una lettera del 28 luglio 1866, dichiarerà a Théodore Aubanel di aver trovato la «chiave di volta» o il «centro» del suo io poetico, «dove risiedo come un ragno sacro, sui principali fili già usciti dalla mia mente, e con l'aiuto dei quali tesserò, nei punti d'incrocio, dei meravigliosi

pizzi, che presagisco e che esistono già in seno alla Bellezza».[167]

Da vile animale moderno, escrementizio, egoista e predatore, il ragno era diventato, nel corso dell'Ottocento, il simbolo d'avanguardia del grande lirismo individuale moderno, e anche l'emblema di una poesia «assoluta» e inaudita, che trae tutto dal proprio retaggio «sacro» e dispiega, al di sopra del mondo decaduto dal divino, la tela «meravigliosa» di una Bellezza di cui soltanto il ragno possiede il segreto.

FINITO DI STAMPARE NEL FEBBRAIO 2012 IN AZZATE
DAL CONSORZIO ARTIGIANO «L.V.G.»
Printed in Italy

SAGGI

NUOVA SERIE

VOLUMI PUBBLICATI:

1. Giovanni Macchia, *Elogio della luce*

2. Louis Dumont, *Homo hierarchicus* (2a ediz.)

3. Leonardo Sciascia, *La corda pazza* (2a ediz.)

4. James Hillman, *Il mito dell'analisi* (9a ediz.)

5. Sergio Quinzio, *Un commento alla Bibbia* (4a ediz.)

6. Massimo Cacciari, *L'Angelo necessario* (7a ediz.)

7. Emanuele Severino, *Oltre il linguaggio* (2a ediz.)

8. René Girard, *La violenza e il sacro* (9a ediz.)

9. Mario Bortolotto, *Dopo una battaglia*

10. James Hillman, *Re-visione della psicologia* (4a ediz.)

11. Paolo Zellini, *Breve storia dell'infinito* (7a ediz.)

12. Marc Fumaroli, *Lo Stato culturale*

13. Louis Dumont, *Saggi sull'individualismo*

14. René Girard, *L'antica via degli empi* (2a ediz.)

15. Massimo Cacciari, *Geofilosofia dell'Europa* (5a ediz.)

16. Isaiah Berlin, *Il legno storto dell'umanità* (4a ediz.)

17. Manlio Sgalambro, *La morte del sole* (2a ediz.)

18. René Girard, *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo* (5a ediz.)

19. James Hillman, *Luochi blu* (5a ediz.)

20. Geminello Alvi, *Il Secolo Americano* (2a ediz.)

21. Edgar Wind, *Arte e anarchia* (4a ediz.)

22. Massimo Cacciari, *L'Arcipelago* (3a ediz.)

23. Sergio Quinzio, *La fede sepolta* (2a ediz.)

24. Paolo Zellini, *La ribellione del numero* (3a ediz.)

25. Isaiah Berlin, *Il mago del Nord*

26. Bruno Bettelheim, *Il cuore vigile* (3a ediz.)

27. Isaiah Berlin, *Il riccio e la volpe* (2a ediz.)

28. René Girard, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia* (3a ediz.)

29. Isaiah Berlin, *Il senso della realtà*

30. Giovanni Macchia, *Scrittori al tramonto*

31. René Girard, *Il capro espiatorio* (5a ediz.)

32. James Hillman, *Anima* (3a ediz.)

33. Mario Bortolotto, *Est dell'Oriente*

34. Isaiah Berlin, *Controcorrente*

35. Marc Fumaroli, *Il Salotto, l'Accademia, la Lingua*

36. René Girard, *Vedo Satana cadere come la folgore* (3a ediz.)

37. Isaiah Berlin, *Le radici del Romanticismo* (3a ediz.)

38. Massimo Cacciari, *Icone della Legge* (4a ediz.)

39. Vittorio Mathieu, *Goethe e il suo diavolo custode*

40. Cesare Garboli, *Pianura proibita*

41. Guido Rossi, *Il conflitto epidemico* (3a ediz.)

42. Mario Bortolotto, *Wagner l'oscuro* (2a ediz.)

43. James Hillman, *Il sogno e il mondo infero* (3a ediz.)

44. Isaiah Berlin, *Il potere delle idee*

45. René Girard, *La pietra dello scandalo*

46. Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna* (2a ediz.)

47. Marc Fumaroli, *Le api e i ragni* (2a ediz.)

48. Manlio Sgalambro, *Trattato dell'empietà* (2a ediz.)

49. Massimo Cacciari, *Dallo Steinhof* (2a ediz.)

50. Guido Rossi, *Il gioco delle regole* (2a ediz.)

51. Sergio Quinzio, *La croce e il nulla* (2a ediz.)

52. Paolo Castaldi, *Bach, Debussy, Strawinsky*

53. René Girard, *La voce inascoltata della realtà*

54. Mario Bortolotto, *La serpe in seno*

55. Henning Ritter, *Sventura lontana*

56. Guido Rossi, *Il mercato d'azzardo* (2a ediz.)

57. Emanuele Severino, *La tendenza fondamentale del nostro tempo* (3a ediz.)

58. Mario Bortolotto, *Fase seconda*

59. René Girard, *Portando Clausewitz all'estremo*

60. Massimo Cacciari, *Hamletica* (2a ediz.)

61. Danilo Kis, *Homo Poeticus*

62. Elvio Fachinelli, *La mente estatica* (3a ediz.)

63. Roberto Bolano, *Tra parentesi*

64. Elvio Fachinelli, *Il bambino dalle uova d'oro*

65. Mario Bortolotto, *Corrispondenze*

66. Alain Finkielkraut, *Un cuore intelligente*

67. Robert Darnton, *Il futuro del libro*

68. Marc Fumaroli, *Parigi-New York e ritorno* (2a ediz.)

SAGGI

VOLUMI PUBBLICATI:

Geminello Alvi, *Le seduzioni economiche di Faust*

Mario Bortolotto, *Consacrazione della casa*

Norman O. Brown, *La vita contro la morte* (2a ediz.)

Guido Ceronetti, *La carta è stanca*

Guido Ceronetti, *La vita apparente*

Robert Darnton, *Il grande massacro dei gatti*

Alexander Dorner, *Il superamento dell'«arte»*

Louis Dumont, *Homo aequalis, I*

I. Eibl-Eibesfeldt, *Amore e odio* (3a ediz.)

Alfredo Giuliani, *Le droghe di Marsiglia*

Georg Groddeck, *Il linguaggio dell'Es* (3a ediz.)

Erich Heller, *Lo spirito diseredato*

Julian Jaynes, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza* (2a ediz.)

Pierre Klossowski, *Nietzsche e il circolo vizioso*

Silvio Leonardi, *L'Europa e il movimento socialista*

Konrad Lorenz, *L'altra faccia dello specchio* (5a ediz.)

Giovanni Macchia, *Gli anni dell'attesa*

Guido Morselli, *Fede e critica*

Giuseppe Pontiggia, *Il giardino delle Esperidi*

Sergio Quinzio, *Cristianesimo dell'inizio e della fine*

Emanuele Severino, *Il parricidio mancato*

«Gli uni vogliono allacciare l'Europa moderna al genio antico. Gli altri vogliono emanciparsene. Sarebbe un errore credere che questa incerta battaglia sia stata un epifenomeno trascurabile, giacché ha costretto gli Antichi e i Moderni ad andare sino in fondo nelle loro posizioni, a inventare argomentazioni inedite e sconcertanti, a creare opere atte a intimidire l'avversario: insomma, è stata il principio occulto della vitalità inventiva della Repubblica europea delle Lettere, un principio motore che, così come la Repubblica delle Lettere stessa, è impossibile spiegare in termini meramente economici e sociologici».

Di Marc Fumaroli, professore emerito al Collège de France e membro dell'Académie française, Adelphi ha pubblicato *Lo Stato culturale* (1993), *La scuola del silenzio* (1995), *LI Salotto, l'Accademia, la Lingua* (2001), *L'età dell'eloquenza* (2002), *Amore e vecchiaia* (2007), *Chateaubriand* (2009) e *Parigi-New York e ritorno* (2011). *Le api e i ragni* è apparso nel 2001.

La cornice della copertina è ripresa dall'intarsio di un orologio verticale (XVII-XVIII sec.).

1)

Si veda la raccolta *Antiqui und Moderni, Traditionsbewusstsein und Fortschrittsbewusstsein im späten Mittelalter*, a cura di A. Zimmermann, Miscellanea Medievalia, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1974, in particolare C. Vasoli, *Intorno al Petrarca e ai laici moderni* (pp. 142-54). Si veda anche W.J. Bouwsma, *The Interpretation of Renaissance Humanism*, Service Center for Teachers of History, Macmillan, New York-London, 1958. ↵

2)

Si veda H. Baron, *The Querelle of the Ancients and the Moderns as a Problem for Renaissance Scholarship*, in «Journal of the History of Ideas», XX, 1, 1959, pp. 3-22. Per la disputa esaminata nella lunga durata, si rinvia ai due grandi studi classici sull'argomento: H. Rigault, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*, Hachette, Paris, 1856, e H. Gillot, *La Querelle des Anciens et des Modernes en France*, Champion, Paris, 1914. ↵

3)

Trad. it. *Saggi*, Adelphi, Milano, 3 [a] ediz., 1992, pp. 849-50 [*N.d.T.*]. ↵

4)

Ibid., p. 199 [*N.d.T.*]. ↵

5)

Sulla parentela di questo concetto cinese con l'umanesimo di Montaigne, si veda C.S. Lewis, *The Abolition of Man* (la ediz., 1943), Harper Collins, London, 1978, pp. 49-59 [trad. it. *L'abolizione dell'uomo*,, Jaca Book, Milano, 1979]. ↵

6)

Si veda il mio *Aux origines érudites du grand goût classique: l'«Optimus stylus gallicus» selon Pierre Dupuy,* in *L'Intelligence du passé, les faits, l'écriture et le sens*. Mélanges offerts à Jean Lafond par ses amis, Publications de l'Université de Tours, Tours, 1988, pp. 184-95. ↵

7)

Si veda il mio D*iplomatie de l'esprit, de Montaigne à La Fontaine*, Hermann, Paris, 1994, pp. 377-401, cap. xii: «La Diplomatie au service de la méthode. Rhétorique et philosophie dans le Discours de la méthode», in particolare pp. 385-86, sulla Censura rivolta da Cartesio a Balzac nel 1628. ↵

8)

Si veda il mio contributo *La Querelle des Anciens et des Modernes, sans vainqueurs ni vaincus*, in «Le Débat», CIV, marzo-aprile 1999, pp. 73-88. ↵

9)

Si veda R. Zuber, *Les «Belles Infidèles» et Information du goût classique* (1ª ediz., 1968), Albin Michel, Paris, 1995. ↵

10)

«La bella Antichità fu sempre venerabile, / ma non credetti mai che fosse adorabile. / Vedo gli Antichi senza piegar le ginocchia, / essi son grandi, è vero, ma uomini come noi; / e confrontar si può senza apparire ingiusto / il secolo di Luigi al bel secolo di Augusto… / Platone, che fu divino al tempo dei nostri avi, / comincia a diventare a volte noioso… / Ognun sa il discredito del celebre Aristotele, / in fisica meno sicuro che in storia Erodoto» [N.d.T.]. ↵

11)

«No, no, sulla grandezza dei miracoli diversi / di cui il supremo Maestro ha riempito l'universo, / la dotta Antichità, in tutta la sua durata, / al pari di noi non fu affatto illuminata» [*N.d.T.*]. ↵

12)

«Veder si potrebbe allora in mezzo a una piazza / il volgo che s'infervora, grida, impazza» [*N.d.T.*]. ↵

13)

«Ma se il Cielo favorevole alla Francia / al secolo presente avesse rinviato la tua nascita, / cento difetti attribuiti al secolo in cui tu nascesti / non profanerebbero le tue opere eccelse… / Di una lega più fine e con un'arte più abile / sarebbe stato forgiato lo scudo di Achille» [*N.d.T.*]. ↵

14)

«Quanto saranno amati dalle razze future / i galanti Sarasin, gli amabili Voiture, / gli schietti Molière, i Rotrou, i Tristan, / e cento altri ancora, delizie del loro tempo? / Ma quale sarà la sorte del celebre Corneille…» [*N.d.T.*]. ↵

15)

«Ma è poco, si dirà, che con un lungo progresso / il Tempo sveli i segreti di tutte le arti» [*N.d.T.*]. ↵

16)

Alludendo alle reazioni favorevoli dei suoi colleghi accademici, Charles Perrault scrive nei suoi *Mémoires*: «Quelle lodi irritarono a tal punto Monsieur Despréaux che, dopo aver brontolato a lungo a bassa voce, si alzò in piedi nell'Académie e disse che era una vergogna tenere una simile lettura, che esprimeva biasimo per i più grandi uomini dell'Antichità. Monsieur Huet, allora vescovo di Soissons, gli disse di tacere, e che se si fosse trattato di difendere gli Antichi, il compito sarebbe spettato piuttosto a lui, perché li conosceva molto meglio, ma che entrambi si trovavano lì solo per ascoltare» (C. Perrault, *Mémoires de ma vie*, Macula, Paris, 1993, p. 238); si veda anche P.-D. Huet, *Mémoires* (1718), a cura di Ph.J. Salazar, Société de littératures classiques-Klincksieck, Toulouse-Paris, 1993, p. 118. ↵

17)

Si veda C. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, a cura di H.R. Jauss e M. Imdahl, Eidos Verlag, München, 1964. Nella sua importante prefazione, dedicata al tema delle norme estetiche e delle riflessioni storiche nella disputa degli Antichi e dei Moderni, Jauss sottolinea come Perrault, con la sua idea di *perfezione*, condivida in gran parte la concezione ciclica del tempo propria dei suoi avversari, e ritiene che lo svolgimento della disputa, introducendo la *perfezione* nel campo delle belle arti, abbia favorito il sorgere di una nuova concezione del tempo storico e stimolato il dibattito dei Lumi sul giudizio estetico. Jauss evidenzia inoltre come i Moderni (in particolare Fontenelle) difendano una concezione universalista dell'uomo che a posteriori è stata considerata classica, mentre gli Antichi, con la teoria dei climi, la topica dei caratteri nazionali e il sentimento della diversità delle epoche (tre eredi dissimulate dell'ermeneutica astrologica) preparano il terreno a una relativizzazione e a una storicizzazione dell'idea di natura umana. ↵

18)

Su tali origini, si veda lo studio di G. Margiotta, *Le origini italiane della Querelle des Anciens et des Modernes*, Studium, Roma, 1953. Sui suoi sviluppi in Italia all'inizio del Seicento, si veda C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta*, Mondadori, Milano, 1940; 2ª ediz., Il Mulino, Bologna, 1961. ↵

19)

Tra il 1674 e il 1689 Bouhours riprese questa tesi in diversi studi, il più importante dei quali, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, in forma di dialogo, è datato 1687. Alle affermazioni offensive di padre Bouhours risposero vivacemente in Italia, tra il 1703 e il 1710, il marchese Orsi e diversi eruditi: Girolamo Baruffaldi, Francesco Bottazzoni, Biagio Garofalo, il conte F. Montani. Si veda A. Boeri, *Una contesa franco-italiana nel secolo XVIII*, Lo Casto, Palermo, 1900. ↵

20)

Sul sentimento del tempo astrologico nel Rinascimento, si veda E. Garin, *Lo Zodiaco della vita*, Laterza, Roma-Bari, 1976. ↵

21)

Sul sentimento del tempo nell'Antichità e sulle riserve da avanzare circa il luogo comune dell'antitesi tra un tempo antico «ciclico» e un tempo biblico-cristiano «lineare», si veda la mirabile messa a punto di S. Mazzarino, *Il Pensiero storico classico*, Laterza, Bari, vol. II, tomo ii, 1966, pp. 412-61. ↵

22)

Sul sentimento del tempo nei secoli XII e XIII, si vedano gli studi di T. Gregory raccolti in *Mundana sapientia, forme di conoscenza nella cultura medievale*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1992, in particolare pp. 77-143. ↵

23)

Sull'autore dei *Ragguagli*, si vedano gli studi di L. Firpo, da integrare con H. Hendrix, *Traiano Boccalini tra erudizione e polemica,* Olschki, Firenze, 1995. ↵

24)

T. Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo, 3 voll., Laterza, Bari, 1948, centuria prima, ragguaglio xcviii, vol. I, p. 361. ↵

25)

Ibid., centuria prima, ragguaglio lxiv, vol. I, pp. 221-29. ↵

26)

Ibid., centuria seconda, ragguaglio vi, vol. Il, pp. 17-35. ↵

27)

Si veda F. Bouchet, *L'«Argenis» néo-latine de John Barclay: le premier «roman héroïque» (1621)*, in «XVII[e] siècle», CLXXV, aprile-giugno 1992, pp. 169-87. ↵

28)

J. Barclay, *Le Portrait des Esprits*, trad, di N. de Boham, N. Buon, Paris, 1625, pp. 65-66. L'edizione latina (Parisiis, 1617) reca (pp. 39-40): «Caeterum numquam Orbis dignas gratias hospitali Galliae habebit, quae humanitatis templum videtur aperire, quo se omnium externorum fortuna conjiciat … Neque illic hospitibus dediscendi sunt patriae suae mores, aut ad Gallicam similitudinem flectendi, dum superbia absit, aut inculta barbaries». ↵

29)

Boccalini non idealizza affatto l'Antichità, non la vede «in blocco» come un'età dell'oro: ha letto troppo bene Seneca e Tacito. Per togliere ai cittadini del Parnaso eventuali illusioni, il suo Apollo non esita a ricreare i giochi del circo, in modo da farne comprendere tutto l'orrore. ↵

30)

Su Luciano, si veda J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, De Boccard, Paris, 1958, e E. Bury, «Aux origines du classicisme: le *Lucien* de Perrot d'Ablancourt», tesi inedita, Université Paris IV Sorbonne, 1989. ↵

31)

Sul ricorso all'allegoria nei dibattiti letterari di quell'epoca, si veda il mio *Rhétorique, dramaturgie, critique littéraire: le recours à l'allégorie dans les querelles littéraires (1578-1630)*, in *Critique et création littéraires en France au XVII^{e} siècle*, Editions du C.N.R.S., Paris, 1977. ↵

32)

Apollo, il Sole, è il principio celeste dell'ispirazione e della salute degli uomini di lettere (i «sacerdoti delle Muse») nel *De vita* diMarsilio Ficino, pubblicato nel 1489 e tradotto in francese da Guy Le Fèvre de la Boderie nel 1582. ↵

33)

Boccalini, *op. cit*., centuria prima, ragguaglio xxiii, vol. I, pp. 67-75. ↵

34)

Ibid., centuria prima, ragguaglio lxxxvi, vol. I, pp. 310-19. ↵

35)

Ibid,., centuria prima, ragguaglio liv, vol. I, pp. 193-200, dove viene accusato nel corso di una «congregazione» di storici, e ragguaglio lxxxix, pp. 326-28, dove viene condannato al rogo. ↵

36)

Ibid., centuria prima, ragguaglio lx, vol. I, pp. 212-14. ↵

37)

Ibid., centuria prima, ragguaglio iv, vol. I, p. 20. ↵

38)

C. Perrault, *Abrégé des dix livres d'architecture de Vitruve*, Coignard, Paris, 1673. Per le teorie sviluppate dal traduttore a spese dell'autore, come pure per il suo conflitto con François Blondel all'interno dell'Académie d'architecture, si veda A. Picon, *Claude Perrault, 1613-1688, ou la curiosité d'un classique*, Picard, Paris, 1988, e soprattutto W. Herrmann, *The Theory of Claude Perrault*, Zwemmer, London, 1973 [trad. fr. *La Théorie de Claude Perrault*, Mardaga, Bruxelles-Lièges, 1980]. ↵

39)

Boccalini, *op. cit*., centuria seconda, ragguaglio lxxxviii, vol. II, pp. 293-95. ↵

40)

Ibid., centuria seconda, ragguaglio lxii, vol. II, pp. 222-23. Nessuna traccia del gesto attribuito da Boccalini a La Trémoille è reperibile nelle fonti relative al personaggio. ↵

41)

Ibid., vol. I, p. 5. ↵

42)

Ibid., centuria prima, ragguaglio lxxiii, vol. I, pp. 249-50. ↵

43)

Ibid.., centuria seconda, ragguaglio lxxxix, vol. II, pp. 296-97. ↵

44)

Ibid., centuria prima, ragguaglio lxxvii, vol. I, pp. 283-84. ↵

45)

Ibid., centuria seconda, ragguaglio lxxxix, vol. II, p. 297. ↵

46)

Su Tassoni, si veda l'eccellente notizia biografica di M. Seccenti, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di V. Branca, UTET, Torino, 1986, vol. IV, pp. 265-70. La sua ostilità all'imperialismo spagnolo in Europa si manifestò nel 1615 in violente filippiche pubblicate anonime e senza indicazione del luogo di stampa. Successivamente fece parte del servizio diplomatico di Maurizio di Savoia e del cardinale Ludovisi, nipote di Gregorio XV. Nel 1608 aveva pubblicato i suoi primi *Pensieri*, aumentati e raccolti in nove libri nell'edizione del 1612, e ripubblicati a Carpi nel 1620 con l'aggiunta di un decimo libro *(Ingegni antichi e moderni)* e altri saggi, con il titolo definitivo *Dieci libri di pensieri diversi…* Il poema eroicomico *La secchia rapita*, composto nel 1614-1615 in dieci canti, arricchito di altri due nel 1617, uscì invece a Parigi sotto pseudonimo nel 1621 con la data del 1622. Riveduto in base alle indicazioni della Congregazione dell'Indice, fu pubblicato in Italia con il nome dell'autore nel 1624. Si veda *La secchia rapita. Atti del Convegno di Modena*, Villa Cesi, settembre 1990, Bologna, 1991. Sono venuto a conoscenza troppo tardi del bel libro di M.C. Cabani, *La pianella di Scarpinello: Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Fazzi, Lucca, 1999. ↵

47)

Trad. it. *Il riccio rapito*, Rizzoli, Milano, 1984. Su *The Rape of the Lock*, si veda H.D. Weinbrot, *Britannia's Issue. The Rise of British Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, pp. 296-328. Il poema di Pope fu tradotto in francese da Louis-Sébastien Mercier con il titolo *La Boucle de cheveux enlevée.* ↵

48)

Su tale questione, si veda R. Krüger, *Zwischen Wunder und Wahrscheinlichkeit. Die Krise der französischen Versepos im 17. Jahrhundert*, Hitzeroth, Marburg, 1986. ↵

49)

Trad. it. cit., p. 807 [*N.d.T.*]. ↵

50)

Si veda quel testo in *Prose politiche e morali*, a cura di G. Rossi, Laterza, Bari, 1930; *2"* ediz., a cura di P. Puliatti, Laterza, Roma-Bari, 1980. Di Puliatti si vedano i diversi articoli in «Studi secenteschi», 1976-1982. ↵

51)

D. Gentillet, *Anti-Machiavel* (*editioprinceps*, Genève, 1576), a cura di C.E. Rathé, Droz, Genève, 1968, pp. 215-16; citato in Y.C. Zarka, *Philosophie et politique à l'âge classique*, PUF, Paris, 1998, p. 163. ↵

52)

A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, a cura di P. Puliatti, Panini, Modena, p. 860. ↵

53)

Ibid., p. 868. ↵

54)

Si veda il bel libro di R. Brague, *La sagesse du monde, histoire de l'expérience humaine de l'univers*, Fayard, Paris, 1999, che getta una luce nuova su ciò che Montaigne intendeva per «legge di natura», e in generale sulle ragioni dell'attaccamento all'Antichità da parte degli Antichi del Rinascimento e del Seicento. ↵

55)

«Ho dell’ambizione, ma più nobile e più bella, / questa grandezza perisce, ne voglio una immortale» (atto IV, scena iii, vv. 1191-92). ↵

56)

Su Lancelotti, si veda G. Margiotta, *op. cit*., e soprattutto C. Calcaterra, *op. cit*., in particolare il cap. iv: «Gli Hoggidiani», pp. 159-79. ↵

57)

L'hoggidì overo il mondo non peggiore né più calamitoso del passato, Guerigli, Venezia, 1623, dedica a Urbano VIII (senza paginazione). ↵

58)

Trad. it. *Anatomia della malinconia*, Marsilio, Venezia, 1983. La prima traduzione francese di questo libro, che per molti aspetti si situa nella scia dei *Saggi* di Montaigne, è uscita nel 2000 (Prefazione dij. Starobinski, Postfazione dij. Pigeaud,José Corti, Paris). Su Burton, si veda J.-R. Simon, *Robert Burton (1577-1640) et l'Anatomie de la Mélancolie*, Didier, Paris, 1964. ↵

59)

E. De Mas, *L'attesa del secolo aureo (1603-1625). Saggio di storia delle idee del secolo XVII*, Olschki, Firenze, 1982. ↵

60)

Lancellotti, *op. cit.*, p. 72. ↵

61)

Ibid., p. 77. ↵

62)

Sull'opposizione della Repubblica francese delle Lettere a Richelieu, si veda il mio *Critique et création littéraire: J.L. Guez de Balzac et P. Corneille (1637-1645)*, in *Mélanges de littérature française offerts à René Pintard*, Strasbourg, 1975, pp. 73-89, e l'edizione recente di P. Fortin de La Hoguette, *Lettres aux frères Dupuy et à leur entourage (1623-1662)*, a cura di G. Ferretti, 2 voll., Olschki, Firenze, 1997. ↵

63)

«Non si leggono quasi più Rampalle e Mesnardière…» [*N.d.T.*]. ↵

64)

N. de Rampalle, *L'Erreur combattue. Discours académique, où il est curieusement prouvé que le monde ne va point de mal en pis*, Augustin Courbé, Paris, 1641, inizio della Prefazione (senza paginazione). ↵

65)

Rampalle potrebbe essersi ispirato, per la sua teodicea, anche all'inglese George Hakeville, autore di *Apologo ... of the Power and Providence of God ... and Censure of the Common Error Touching Nature's PerpetualDecay* (1627). Si veda H. Baron, *art. cit.*, pp. 4-5. ↵

66)

Rampalle, *op. cit*., pp. 18-21. ↵

67)

Ibid.,p. 38. ↵

68)

Ibid.,p. 38. ↵

69)

Si veda il mio studio *Monde, Mode, Moderne*, nella raccolta *La notion du monde au XVII^e siècle*, in «Littératures classiques», XXII, autunno 1984, pp. 7-23. ↵

70)

Rampalle, *op. cit.*, pp. 127-29. Rampalle fa allusione, come Tassoni ma senza ironia, al palazzo dei re di Spagna o al castello di Caprarola, che i Farnese avevano fatto costruire vicino a Viterbo. ↵

71)

Su Louise Moillon, si veda M. Faré, *Le Grand Siècle de la nature morte en France: le XVII^e siècle*, Office du livre, Fribourg, 1974; e, più recentemente, M. e F. Faré, *Louise Moillon, les Girardot, marchands de bois parisiens et une œuvre inèdite de Louise Moillon*, in «Gazette des Beaux-Arts», luglio-agosto 1986, pp. 49-65. ↵

72)

Su questo autore, si veda S. Kessler Mesguich, *L'enseignement de l'hébreu et de l'araméen à Paris (1530-1560) d'après les ceuvres granimeli cales des lecteurs royaux*, in *Les Origines du Collège de France (1550-1560)*, Actes du Colloque international, dicembre 1995, Collège de France-Klincksieck, Paris, 1998, pp. 357-74. ↵

73)

Rampalle, *op. cit.*, pp. 332-33. ↵

74)

Su Desmarets, si veda H.G. Hall, *Richelieu's Desmarets and the Century of Louis XIV*, Clarendon Press, Oxford, 1990; e, dello stesso autore, due articoli: *Aspects esthétiques et religieux de la Querelle des Anciens et des Modernes: Boileau et Desmarets de Saint-Sorlin*, in *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, cit., pp. 213-30; e *Desmarets de Saint-Sorlin's «Le Triomphe de Louis et de son siècle»: the Modern position*, in *Actes de Bâton Rouge*, a cura di S. Zebouni, Biblio 17, Tübingen-Paris-Seattle, 1986, pp. 243-53. Si veda anche H. Merlin, *Desmarets et quelques figures du moi*, in «XVII^e siècle», IV, 1996, pp. 799-812, e il capitolo dedicato a Desmarets in C. Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature*, Gallimard, Paris, 2000. ↵

75)

Su *Roxane*, tragicommedia storica, si veda H.G. Hall, *Richelieu's Desmarets and the Century of Louis XIV*, cit., pp. 170-78. ↵

76)

«Giulio, dei grandi Romani autentico sangue, / dirò senza superbia che ebbi posto in quel rango. / Giacché tu sai ch'egli m'amava, che quello spirito sublime / ebbe per me momenti di tenerezza e di stima, / e tu fosti testimone in quei tempi gloriosi, / che cento volte quell'onore mi procurò degli invidiosi» *(ibid.*, p. 266). ↵

77)

Ibid., p. 270. ↵

78)

Si veda G. Couton, *Écritures codées. Essais sur l'allégorie au XVII^{e} siècle*, Aux Amateurs de Livres, Paris, 1990. ↵

79)

Si veda il mio *Les enchantements de l'éloquence: les fées de Charles Perrault ou de la littérature*, in *Le Statut de la littérature*, Mélanges offerts à Paul Bénichou, Droz, Genève, 1982, pp. 153-86. ↵

80)

La nozione di «Ketman», coniata dal poeta polacco Czeslaw Milosz in *La mente prigioniera* (1953; trad. it. Adelphi, Milano, 1981, pp. 79-108), è affine a quella di «hobby», ma con un significato metafisico e politico. È l'oggetto immaginario sul quale si concentra tutta l'attenzione dello schiavo per dimenticare la tirannia che lo ha privato della libertà. ↵

81)

Per un'analisi di questo dramma, si veda C. Jouhaud, *Desmarets, Richelieu, «Roxane» et «Alexandre»: sur le Service de piume*, in «XVII^{e} siècle», IV, 1996, pp. 859-74. ↵

82)

Su quest'opera, si veda H.G. Hall, *Richelieu's Desmarets*, cit., cap. xiv, pp. 286-309. ↵

83)

Per la storia di questa disputa nella disputa, si vedano P.V. Delaporte, *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, Retaux-Bray, Paris, 1891; J. Seznec, *La Survivance des dieux antiques* (1ª ediz., The Warburg Institute, London, 1940), Flammarion, Paris, 1980, p. 55 [trad. it. *La sopravvivenza degli antichi dei,* Bollati Boringhieri, Torino, 2001], e F.E. Manuel, *The Eighteenth Century confronts the Gods*, Atheneum, New York, 1967. ↵

84)

Discours pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poesie héroïque, in *Clovis*, 3 [a] ediz., Cramoisy, Paris, 1673. ↵

85)

«Non puô forse il vero Dio quello che hanno potuto i falsi dèi?» *(L'Excellence et les Plaintes de la Poésie héroïque*, in *La Comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine*, Jolly, Paris, 1670). ↵

86)

«Grande Monarca, permetti che la forza dei versi / ti animi per vendicare il vero Dio che servi, / su quegli uomini senza fede, la cui fantasia / vuol farci pagani almeno in poesia» *(Épitre au Roi,* prefazione a *Clovis*, ed. cit.). ↵

87)

In H.G. Hall, *Richelieu's Desmarets*, cit., p. 130. ↵

88)

«Un popolo ha per un momento e l'impero e le parole. / Roma e la sua lingua caddero infine sotto i Goti. / Ma la nostra lingua regna, e deve essere immortale. / I nostri Re sono i protettori della Chiesa eterna. / Questo Stato e i nostri versi / dureranno con essa quanto l'Universo» *(ibid.*, p. 301). ↵

89)

«Perrault, arma con me il tuo stile, / unisci la tua voce alla mia. / Al mio liuto accorda la tua lira. / Diffondiamo ovunque arriva questo impero / la forza e la bellezza delle opere francesi. / Del secolo di Luigi celebriamo la supremazia» *(La Défense de la poesie, et de la langue française, adressée à Monsieur Perrault*, Le Gras, Paris, 1675, p. 29). ↵

90)

Sulla ricezione di Boileau e la rettifica della sua immagine tradizionale, si veda B. Beugnot e R. Zuber, *Boileau, Visages anciens, visages nouveaux.* Presses de l'Université, Montréal, 1973. ↵

91)

Si veda Delaporte, *op. cit.*, e soprattutto R. Picard, *La Carrière de Jean Racine*, Gallimard, Paris, 1956; 2a ediz., 1961, pp. 45-46. ↵

92)

J. Racine, *Œuvres complètes*, vol. II: *Prose*, a cura di R. Picard, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1952, p. 20. ↵

93)

«Insomma io non saprei, per un giusto guadagno, / inchinarmi e strisciare davanti a Chapelain. / Tuttavia, per lusingare quel rimatore tutelare, / il fratello nel bisogno rinnegherà il fratello» (Boileau, *Satires, Epìtres, Art poétique*, a cura diJ.-P. Collinet, Gallimard, Paris, 1985, p. 290; variante di otto versi soppressi nel 1674 rispetto alle edizioni precedenti del 1666, 1667 e 1669). ↵

94)

«Non so da vile subire l'oltraggio / di un cialtrone orgoglioso che vi tiene in servaggio, / coi miei sonetti osannanti annoiare l'intero universo / e vendere al miglior offerente il mio incenso e i miei versi» (*loc. cit.*, vv. 45-48). ↵

95)

Sulla strategia di Boileau, Racine e Molière per conquistare lo spirito del re, si veda il capitolo «L'Olympe et le Parnasse» nel mio *Le Poète et le roi. Jean de La Fontaine en son siècle*, de Fallois, Paris, 1997. ↵

96)

H.-B. de Longepierre, *Discours sur les Anciens*, Aubouin, Paris, 1687, pp. 187-89. ↵

97)

«Sì, grande re, smettiamo gli assedi, le battaglie, / che un altro vada verseggiando ad abbattere mura, / e camminando sui tuoi passi senza il tuo consenso / vada a coprirsi di sangue, di polvere e di fuoco. / A che prò con una Musa al massacro animata / eccitare il tuo coraggio già troppo infuocato? / Godiamoci a piacere i frutti dei tuoi favori / senza mai stancarci delle dolcezze della pace» *(Épitre I*, vv. 53-60). ↵

98)

«Io, che sul tuo nome già impaziente di scrivere, / sento in punta di penna spirare la Satira, / non oso dei miei versi vantare il valore. / Ma se qualcuno dei miei poveri scritti / dell'ingiuria degli anni può evitare l'oltraggio, / forse per la tua gloria troverà un uso saggio! / E poiché le tue imprese, meravigliando i lettori, / saranno appena credute sulla fede degli autori, / se qualche maligno spirito le vuol considerare favole, / un giorno si dirà per renderle credibili: / Boileau che nei suoi versi pieni di sincerità / un tempo al secol suo disse la verità, / che a tutto biasimare ha dedicato studio e gloria, / tuttavia di questo re ha parlato come la Storia» (finale dell'*Épitre I*, vv. 177-90). ↵

98b)

«Gli eroi in Quinault parlano ben diversamente, / e persino “Ti odio” 16 dicono teneramente» (vv. 187-88). ↵

98c)

«Ma spesso sui suoi versi un autore intrattabile / a proteggerli tutti si sente interessato, / e subito fa valere il diritto dell'offeso. / "Di questo verso" direte vol "l'espressione è bassa". / "Ah! signore, per questo verso imploro grazia" / subito risponderà. "Questa parola mi sembra fredda, / la sopprimerei". "È il punto più bello". / "Questa forma non mi piace". "Tutti l'ammirano". / Così, sempre attento a non smentirsi, / se una parola nell'opera è sembrata urtarvi, / è per lui un motivo per non cancellarla. / Ciò nonostante, a sentirlo, egli ama la critica; / voi avete su quei versi un potere dispotico, / ma tutto il bel discorso con cui vi ha lusingato / altro non è che un abile trucco per recitarveli. / Subito dopo vi lascia; e, contento della sua musa, / va a cercare altrove qualche fatuo da ingannare. / E sovente ne trova: come di sciocchi autori, / il nostro secolo è fecondo di sciocchi ammiratori; / e, senza quelli che forniscon la città e la provincia, / ve ne sono tra i duchi, ve ne sono tra i principi. / L'opera più banale ha, tra i cortigiani, / in ogni tempo trovato zelanti partigiani; / e, per terminare con una nota di satira, / uno sciocco trova sempre uno più sciocco che lo ammira» (canto I, vv. 208-32). ↵

99)

«É dunque invano che i nostri autori delusi, / escludendo dai loro versi quegli ornamenti d'acquisto, / pensano di far agire Dio, i suoi santi e profeti, / come gli dèi usciti dal cervello dei poeti; / mettono a ogni passo il lettore all'inferno; / non offrono altro che Astarotte, Belzebù e Lucifero. / Della fede cristiana i misteri terribili / di ornamenti ameni non sono suscettibili: / il Vangelo allo spirito non offre parimenti / che penitenze da scontare e meritati tormenti; / e delle vostre invenzioni il miscuglio colpevole / Anche le sue verità fa sembrare favole. / Insomma quale oggetto presentare ai fedeli / se non il diavolo sempre urlante contro i cieli, / che del vostro eroe vuole umiliare la gloria, / e sovente con Dio si contende la vittoria!» (canto III, vv. 193-208). ↵

100)

Si veda R. Desmarets, *Epistolarum Philologicarum, Libri duo*; *Epistola LVI [Ad fratrem suum], Fratrem suum monet, ut quos libros intra duos menses scripsit obsessus, perotium retractet, nec carminis sui editionem festinet*, apud Edmondum Martinum, Parisiis, 1655. È divertente osservare che il fratello di Desmarets, Roland, profondo conoscitore della letteratura antica, aveva rimproverato prima di Boileau al fratello la fretta con cui scriveva e pubblicava, senza concedersi il tempo di rileggere né di pesare le parole. ↵

100b)

Un poema eccellente, dove tutto scorre e si tiene, / non s'annovera fra quei lavori prodotti dal capriccio: / richiede tempo e cure; e quel faticoso compito / non fu mai apprendistato di scolaro. / Ma sovente tra noi un poeta senz'arte, / che a volte un bel fuoco per caso ha scaldato, / gonfiando di vano orgoglio il suo chimerico spirito, / fieramente alla tromba eroica dà fiato: / la sua musa incontinente, nei suoi versi vagabondi, / non si eleva mai che a salti e a balzi: / e il suo fuoco, sprovvisto d'istruzione e sentimento, / si spegne a ogni passo per mancanza di alimento. / Ma invano il pubblico, pronto a disprezzarlo, / del suo falso valore vuole disingannarlo; / lui stesso, applaudendo al suo magro genio, / si dà con le sue mani l'incenso a lui negato: / Virgilio, al suo confronto, non ha affatto invenzione, / Omero non comprende la nobile finzione. / Se contro quella sentenza il secolo si ribella, / alla posterità egli subito si appella. / Ma in attesa che il buon senso di ritorno / riporti trionfanti le sue opere in vita, / ammucchiate al deposito, nascoste alla luce, / quelle combattono tristemente i vermi e la polvere. / Lasciamole dunque arrabattarsi tra loro / e, senza divagare, proseguiamo il discorso» (canto III, vv. 309-34). ↵

101)

N. Boileau, *Œuvres complètes*, a cura di A. Adam e F. Escal, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1966, pp. 348-49. ↵

102)

Ibid., pp. 361-63. ↵

102b)

Riprodotto in P. Quinault, *Alceste*, a cura di W. Brooks, B. Norman e J. Morgan Zarucchi, Droz, Genève, 1994. ↵

103)

J. Racine, Iphigénie, tragédie; «Préface». Su questa tragedia, si veda la nota in *Œuvres complètes*, a cura di G. Forestier, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1999, vol. I, pp. 1555-79. ↵

104)

Ibid., p. 699. ↵

105)

Loc. cit. ↵

106)

Lettre à Monsieur Charpentier ... sur la préface de l'«Iphigénie» de M. Racine. Perrault scrive: «Avevo deciso di ignorare il colpo infertomi dal signor Racine … ma poiché voi giudicate che … queste obiezioni, per quanto infondate siano, non mancano di fare impressione sullo spirito di molte persone…». ↵

107)

In Quinault, *op. cit*., pp. 120-21. ↵

108)

Ibid., pp. 125-58. ↵

109)

Ibid., p. 142. ↵

109b)

«Come sai bene, Racine, per mezzo di un attore, / commuovere, stupire, rapire uno spettatore! / Mai Ifigenia in Aulide immolata / tante lacrime ha strappato alla Grecia radunata / quante nel bello spettacolo ai nostri occhi offerto / ne ha fatte versare la Champmeslé in quella parte» (vv. 1-6). ↵

110)

«Che può contro i tuoi versi una vana ignoranza? / Il Parnaso francese, nobilitato dal tuo estro, / contro tutti i complotti ti saprà preservare, / e suscitare per te il giusto avvenire. / E chi, vedendo un giorno il dolore virtuoso / di Fedra, suo malgrado perfida e incestuosa, / di così nobile opera giustamente sorpreso, / non benedirà forse il secolo fortunato / che reso più famoso dalle tue illustri veglie / vide nascere sotto la tua mano queste grandiose meraviglie?» (vv. 75-84). ↵

111)

Frase conclusiva del *Discours prononcé à l'Académie française à la réception de M. l'abbé Colbert*, in Racine, *Œuvres complètes*, cit., vol. II, pp. 343-44 (il volume riproduce l'edizione a cura di R. Picard, Gallimard, Paris, 1952). ↵

112)

Discours prononcé à l'Académie française à la réception de MM. de Corneille et de Bergeret, 2 janvier 1685 (ibid., p. 350); il titolo allude a Thomas Corneille. ↵

113)

Longepierre, op. cit., pp. 95-96. ↵

114)

Si veda A. Niderst, *Fontenelle*, Plon, Paris, 1991, e *Fontenelle à la recherche de lui-même (1657-1682)*, Nizet, Paris, 1972. ↵

115)

La Bruyère, *Les Caractères*, a cura di R. Garapon, Garnier, Paris, 1962, pp. 175-77; si può anche consultare l'edizione a cura di L. Van Delft, Imprimerie Nationale, Paris, 1998, pp. 223-25 [trad. it. *I caratteri*, Einaudi, Torino, 1981]. ↵

116)

Su Vittoria di Baviera, che nel 1680 sposò Luigi, Delfino di Francia, e morì nel 1690, si veda É. Collas, *La Belle-Fille de Louis XIV*, 2a ediz., Émile Paul, Paris, 1920, e il catalogo dell'esposizione *Kurfürst Max Emmanuel. Bayern und Europa um 1700*, a cura di H. Glaser, 2 voll., München, 1976. ↵

117)

Fontenelle, *Œuvres complètes*, Fayard, Paris, 1990, vol. I, pp. 83-84 e 86. ↵

118)

«Tutto lo scompiglio poetico / a Parigi sta per cessare. / Perrault l'antipindarico / e Despréaux l'omerico / accettano di abbracciarsi» (*Sur la réconciliation de l'auteur et de M. Perrault*, in *Œuvres complètes*, cit., p. 265). ↵

119)

Contes de ma Mère l'Oye, histoires du temps passé, a cura di R. Zuber, Imprimerie Nationale, Paris, 1987; oppure si veda l'edizione a cura di J.-P. Collinet, Folio, Gallimard, Paris, 1981 [trad. it. *I racconti di Mamma l'Oca*, Introduzione di Italo Calvino, Einaudi, Torino, 1974], ↵

120)

Fontenelle, *Parallèle de Corneille et de Racine*, viii, in *Œuvres complètes*, cit, vol. III, pp. 11-13. ↵

121)

Sull'abate Bignon, si vedano gli studi di F. Bléchet, in particolare «L'abbé Bignon. Une République des Lettres et des Sciences», tesi inedita, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1999. ↵

122)

Marivaux, *Théâtre complet*, a cura di H. Coulet e M. Gilot, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1993, vol. I, p. 320. ↵

123)

Si veda A. Maury, *Les Académies d'autrefois, l'ancienne Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Didier et C.ie, Paris, 1864, e il catalogo délia mostra *L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1663-1693,* Institut de France, Paris, 1963. ↵

124) Si veda J. Levine, *The Battle of the Books. History and Literature in the Augustinian Age*, Cornell University Press, Ithaca-London, 1991. ↵

125)

Si veda N. Hepp, *Homère en France au XVII^e siècle*, Klincksieck, Paris, 1968, in particolare la parte quarta: «La fortune d'Homère à l'époque de la Querelle des Anciens et des Modernes (1687-1717)», e, dello stesso autore, *Deux amis d'Homère au XVII^e siècle*, Klincksieck, Paris, 1970, nonché *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*, Actes du colloque de Grenoble, ottobre 1995, a cura di F. Létoublon e C. Volpilhac-Auger, Champion, Paris, 1999. ↵

126)

Un episodio in apparenza sconcertante di questa disputa delle donne è la dedica a Charles Perrault – redatta da un suo amico, il poeta neolatino Jean-Baptiste de Santeul – di una elegia intitolata «I poeti latini non sono apprezzati dalla Corte»: «Profuerit semper teneris placuere puellis, / Sic est: nam solis quae placuere placent, / Et nos Ausonii per carmina quaere nomen / Pergimus! Ausonios non legit Aula modos» («Sarà sempre utile piacere alle tenere fanciulle. / Così è, giacché piacciono solo i versi che ad esse piacciono. / E noi Ausonii insistiamo a cercare la fama con i nostri poemi! / La Corte non legge i versi ausoniani»). Questa elegia, apparsa nel 1694 negli *Opera poetica di* Santeul (apud D. Thierry, Parisiis, pp. 248-51), era seguita (pp. 252-55) dalla sua traduzione, dovuta a Desmarets de Saint-Sorlin. In realtà la posizione dolcemente rassegnata di Santeul si addiceva molto bene alle concezioni moderne di Colbert, Desmarets e Perrault. Si veda A. Thill, *La Lyre jésuite*, Droz, Genève, 1999, pp. 253-62. ↵

127)

Si veda N. Hepp, *Homère en France au XVII^e siècle*, cit., p. 629. ↵

128)

Su Antoine Houdar de La Motte, si vedano P. Dupont, *Un poète philosophe au commencement du XVIII^e siècle: Houdar de La Motte*, Hachette, Paris, 1898, e l'articolo di F. Moureau, *Les «Fables nouvelles» (1719) de La Motte ou comment s'en débarrasser*, in «Le Fablier», II, 1990, pp. 19-29. ↵

129)

Si veda N. Hepp, *Homère en France au XVII siècle*, cit., pp. 661-88. ↵

130)

Ibid., p. 587 (dove è riprodotto questo testo). ↵

131)

Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes, a cura di J. Starobinski, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1985, p. 63 [trad. it. *Discorso sull'orìgine e i fondamenti della disuguaglianza*, Laterza, Roma-Bari, 1994]. ↵

132)

Si veda l'inizio di una revisione storiografica che va in questo senso in F. Assai, *La deuxième Querelle (1714-1716): pour une genèse des Lumières*, in *D'un siècle à l'autre: Anciens et Modernes*, Actes du 16e colloque du Centre méridional de rencontres sur le XVIIe siècle, gennaio 1986, Marseille, 1987, pp. 277-92; e soprattutto negli studi riuniti sotto il titolo *Homère en France après la Querelle (1715-1900),* Champion, Paris, 1999, in particolare J.F. Perrin, *Comment Rousseau écrivait-il avec Homère?*, pp. 289-304. Il terreno era stato preparato da B. Magné, *La Crise de la littérature française sous Louis XIV. Humanisme et rationalisme*, 2 voll., Lille, 1976, e daj. Goulemot, *Le Règne de l'Histoire. Discours historiques et révolutions, XLVe-XVIIIe siècles* (la ediz., 1976), Albin Michel, Paris, 1996, in particolare pp. 164-72. ↵

133)

Le api sono una figura simbolica, entrata nel repertorio degli emblemi nel Cinquecento. Numerose sono le fonti antiche (Platone, *Ion, 2, 27;* Lucrezio, III, 11; Orazio, *Odi*, IV, 2, 27; Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, XXI, 70; Varrone, I, 16; Macrobio, 1,1). L'invenzione emblematica ha opposto le api alle mosche (che si nutrono del pus degli animali e non del succo dei fiori), ma anche ai ragni, di cui le api attraversano indenni le micidiali tele. L'ape simboleggia la poesia e l'eloquenza, alimentate dalle fonti migliori, e sparge la dolce cera dell'omamento al servizio della saggezza luminosa del miele (si veda *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, a cura di A. Henkel e A. Schóne, Metzlersche, Stuttgart, 1967, coll. 918-27 e 938-43). Le api, simbolo caro a Montaigne e a Francesco di Sales, entrano in una favola epistemologica inventata da Francesco Bacone (*Novum organnum*, I, 93-95, a cura di T. Fowler, Clarendon Press, Oxford, 1878) e brillantemente commentata da P. Rossi in *Francis Bacon, terminologia e fortuna nel XVII secolo*, Seminario Internazionale, Roma, marzo 1984, a cura di M. Fattori, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1984, pp. 245-60. Eccone il testo: «Coloro che hanno coltivato le scienze furono o degli empirici o dei dogmatici. Gli empirici, come le formiche, si accontentano di accumulare e di utilizzare; i razionalisti, come i ragni, estraggono da se stessi la tela; l'ape si attiene a una via di mezzo: sceglie e raccoglie il suo materiale sui fiori del giardino e del campo; e tuttavia lo trasforma e lo digerisce per facoltà propria. Il vero lavoro filosofico è assai simile: esso non si basa unicamente e principalmente sulle forze dello spirito, e nemmeno si accontenta di una data materia tratta dalla storia naturale o da esperienze meccaniche e depositata nella memoria: esso trasforma questa nell'intelligenza. Perciò bisogna riporre le proprie speranze (il che sino a oggi non è stato fatto) in quelle facoltà [la sperimentale e la razionale] riunite da un patto più stretto e più indissolubile». ↵

134)

Si veda l'analisi del significato allegorico di questo capolavoro sviluppata da A. Bloom in *An Outline of «Gulliver's Travels»*, in *Ancients and Moderns, Essays on thè Tradition of Politicai Philosophy in Honour of Leo Strauss*, Basic Books, New York-London, 1964, pp. 238-56; e nelle pagine che quell'autore gli ha poi dedicato in *Giants and Dwarfs*, Simon and Schuster, New York, 1990. ↵

135)

Citato in Koselleck, *op. cit.* [trad. it. cit., p. 166]. ↵

136)

Ibid. [trad. it. cit., p. 133]. ↵

137)

Si veda J.-L. Quantin, *Le Catholicisme classique et les Pères de l'Église, un retour aux sources (1669-1713)*, Institut d'Etudes augustiniennes, Paris, 1999. ↵

138)

Si veda B. Neveu, *Archéolâtrie et modernité dans le savoir ecclésiastique du XVII^e siècle*, in «XVII^e siècle», CXXXI, 1981, pp. 169-223, e *L'Erudition ecclésiastique du XVII^e siècle et la nostalgie de l'Antiquité chrétienne*, in *Religion and Humanism. Papers Read at the XVIII Summer Meeting and the XIX Winter Meeting of the Ecclesiastical History Society,* a cura di K. Robbins, Basil Blackwell, Oxford, 1981, pp. 195-223. ↵

139)

Émile ou De l'éducation, in J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, a cura di B. Gagnebin e M. Raymond, Bibliothèque de la Plèiade, Gallimard, Paris, 1969, vol. IV, p. 676 [trad. it. *Emilio o Dell'educazione*, La Nuova Italia, Firenze, 1995, p. 419], ↵

140)

Ibid., p. 632 [trad. it. cit., pp. 377-78]. ↵

141)

Cfr. *Ragioni dell'anti-illuminismo*, a cura di L. Sozzi, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1992; D. Masseau, *Les Ennemis des philosophes. L'antiphilosophie au temps des Lumières*, Albin Michel, Paris, 2000; D.M. MacMahon, *The French Counter-Enlightenment and the Making of Modernity*, Oxford University Press, Oxford, 2001. ↵

142)

Émile, cit., p. 665 [trad. it. cit., p. 408], Poco sotto viene proposto un identikit che anticipa la figura del leader rivoluzionario giacobino, o della sua versione militare, che si incarnerà in Bonaparte. ↵

143)

Ibid., pp. 632-33 [trad. it. cit., p. 378]. ↵

144)

Ibid., pp. 249-50 [trad. it. cit., p. 11]. ↵

145)

Si veda H. Gouhier, *Rousseau et Voltaire: portraits dans deux miroirs,* J. Vrin, Paris, 1983. ↵

146)

A. Momigliano, *Ancient History and the Antiquarian*, in *Contributo alla storia degli studi classici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1955. ↵

147)

G. Vico, *Principi di scienza nuova*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1990, tomo I, p. 967; cit. In j. Freund, *La Décadence. Histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine*, Sirey, Paris, 1984, p. 103. ↵

148)

Si veda l'eccellente contributo di J.-L. Jam, *Caylus, l'amateur crépusculaire*, in *Les Divertissements utiles des amateurs du XVIII siècle*, Presses Universitaires Biaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2000, pp. 36-37. ↵

149)

The Miscellaneous Works of Edward Gibbon, Esq. with Memoirs of His Life and Writings Composed by Himself and Illustrated with Occasional Notes and Narrative by the Right Honourable John, Lord Sheffield, 5 voll., J. Murray, London, 1814, vol. II, p. 42. ↵

150)

Cfr. *Mémoires de Gibbon. Suivis de quelques ouvrages posthumes et de quelques lettres du même auteur, recueillis et publiés par Lord Sheffield, traduits de l'anglais par Monsieur Marignié, 2* voll., Paris, 1797, vol. I, p. 159. ↵

151)

Gli Atti del convegno sono stati pubblicati in «XVII^{e} siècle», CXXXI, 1981, in cui figura, alle pp. 149-68, il testo della comunicazione che era stata l'occasione di questo scambio con Momigliano: *Temps de croissance et temps de corruption: les deux Antiquités dans l'érudition jésuite française du XVII^{e} siècle.* ↵

152)

A. Schnapp, *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie,* Carré, Paris, 1993 [trad. it. *La conquista del passato. Alle origini dell'archeologia*, Leonardo, Milano, 1994]. ↵

153)

Citato in J.-L. Jam, *op. cit.*, p. 30. ↵

154) Si veda Lafont de Saint-Yenne, *Œuvre critique*, a cura di É. Jollet, Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, Paris, 2001. ↵

155)

Si può far risalire alla campagna di opuscoli promossa da Lafont de Saint-Yenne il movimento che Colin B. Bailey ha studiato, indagando su numerosi e importanti collezionisti parigini, in *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, Yale University Press, New Haven-London, 2002. ↵

156)

Si veda *Recueil d'Antiquités*, tomo VII, Paris, 1767. ↵

157)

L’epistola dedicatoria, pubblicata all’inizio del vol. I del *Recueil d Antiquités*, è stata riprodotta da L.-J. Jay, *Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l’architecture*, Galerie de tableaux, Paris, 1817, pp. 591-93. ↵

158)

A. Fontaine, comte de Caylus, *Vies d'artistes du XVIII siècle, Discours sur la Peinture et la Sculpture, Salons de 1751 et 1753, Lettre à La grenée*, Laurens, Paris, 1910, p. 25. ↵

159)

Citato in T. Gaethgens e J. I.ugand, *Joseph-Marie Vien, peintre du roi, 1716-1809*, Arthena, Paris, 1989, p. 79. ↵

160) F.-R. de Chateaubriand, *Memorie d'oltretomba*, parte seconda, libro settimo. ↵

161)

Nelle *Memorie* si parla tuttavia di api e di alveari, in senso swiftiano e classico, per indicare amici e amiche pronti ad accogliere Chateaubriand nei loro castelli ritrovati, al ritorno dall'esilio, dopo il 1800 (cfr. *Memorie d'oltretomba*, libro quattordicesimo, cap. i). In un significato simile, ma più «moderno», le api europee che precedono l'avanzata predatrice dei coloni nell'America del Nord sono perlomeno «conquistatori pacifici», che «utilizzano i tesori dei fiori indigeni solo per arricchire il suolo da cui li avevano presi» (*Memorie d'oltretomba*, libro settimo, cap. vi). ↵

162)

Cfr. J. Tulard, *Qui a fait coudre les abeilles de Childéric sur le manteau du sacre de Napoléon?*, in *Clovis, histoire et mémoire*, Atti del convegno, Presses Universitaires de la Sorbonne, Paris, 1997, vol. II, pp. 629-35. ↵

163)

Su questa nozione, e sui suoi retroscena politici e religiosi, si veda l'importante saggio di M. Gauchet, *Le Désenchantement du monde,* Gallimard, Paris, 1992 [trad. it. *Il disincanto del mondo. Una storia politica della religione*, Einaudi, Torino, 1992]. ↵

164)

Lettera a John Hamilton Reynolds, del 19 febbraio 1818, in The Letters, Harvard University Press, 1958, vol. I, pp. 231-32 [trad. it. *Un'allegoria continua. Lettere scelte 1817-1820*, a cura di A. Fochi Caturegli, ETS, Pisa, 1989, pp. 90-92]. ↵

165)

Loc. cit. ↵

166)

Loc. cit. ↵

167)

Citato e commentato da R. Calasso in *La letteratura e gli dèi*, Adelphi, Milano, 2001, p. 95. Nel suo commento, Calasso fa notare come l'immagine del ragno sia comune a Mallarmé e alle *Upanisad,* in cui l'insetto simboleggia il Sé, *l'ātman*, da cui «sorgono tutti i sensi, tutti i mondi, tutti gli dèi, tutti gli esseri». La poesia mallarmeana, dopo la crisi metafisica delle «notti di Tournon», si libera dal *moi* cristiano (e cartesiano) per far concidere il suo centro creatore con quello della materia non ancora manifestatasi, ma feconda di tutti i possibili. Ciò presuppone il superamento preliminare, oltre che del *moi*, anche del Dio cristiano che ne costituisce il modello. ↵